LE GRANDI GLORIE DEL ROCK

STONEMUSIC.IT

LED ZEPPELIN

ZEP BEST
I brani che permisero alla band di dominare il mondo!

JIMMY PAGE
Tutto sul più talentuoso e dinamico chitarrista che il rock abbia conosciuto

ROBERT PLANT
Interviste, curiosità e aneddoti sul "Dio Biondo" dei Led Zep

LA DISCOGRAFIA
I dischi più venduti e più rari: ecco le quotazioni del mercato

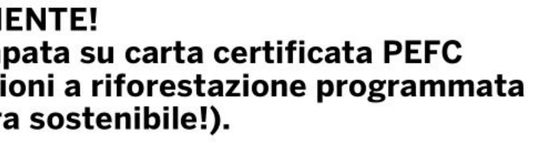
I VOLUMI DA COLLEZIONE DI

CLASSIC ROCK PROG ITALIA VINILE

Sprea EDITORI

Se ci pensiamo, i Led Zeppelin sono passati alla storia con un primato difficilmente eguagliabile: hanno contribuito come poche altre band all'evoluzione del rock a livello internazionale, non inventando quasi nulla di nuovo, ma, anzi, attingendo prima a piene mani dal repertorio blues e rock-blues degli anni 50 e 60 e poi anche dal folk. Questo è il motivo per cui possono essere considerati dei grandi artisti anche secondo la definizione di Ugo Foscolo per il quale "l'arte non consiste nel rappresentare cose nuove, bensì nel rappresentare con novità".
Il loro è un sound "rivoluzionario" che lascerà segni indelebili nel futuro del rock'n'roll. Non a caso, i Led Zeppelin furono in grado di giungere laddove altri gruppi britannici prima di loro avevano solo tentato di arrivare (come gli Yardbirds – in cui militò Page stesso e i Kinks).
Insomma, possiamo dire senza paura di essere smentiti che i Led Zeppelin hanno saputo creare un suono nuovo semplicemente "vestendo con panni diversi" una musica che ormai cominciava a diventare vecchia. Una rivoluzione formale, basata in gran parte sul sound, talmente massiccia, però, da travolgere anche la sostanza: da questa band infatti prenderà il via la grande stagione dell'hard rock che arriverà fino ai giorni nostri, nei quali è ancora ben visibile la grande forza iconica del dirigibile zeppeliano su molte band.
Ma non c'è solo l'immortalità delle canzoni dietro il mito dei Led Zeppelin. Page e gli altri membri della band, infatti, possono vantare una serie di piccole rivoluzioni che hanno cambiato la storia della musica. Furono i primi a raggiungere un successo di massa senza dipendere dai passaggi radiofonici. Fino ad allora, radio e televisione erano state dominate dalle hit parade, e quindi dal 45 giri. I Led Zeppelin sfondarono senza mai entrare in quelle classifiche. Nemmeno la loro hit più famosa, *Stairway To Heaven*, divenne mai un singolo. Viceversa, invece, grande importanza era data al progetto discografico e al "disco". Nel capitolo finale di questo terzo volume de "Le grandi glorie del rock" ritroviamo infatti tutti i loro dischi italiani, molti vendutissimi, altri introvabili. E così, anche grazie ai collezionisti disposti a spendere cifre folli per recuperare le edizioni più rare, la leggenda degli Zeppelin continua anche oggi.
Ci vediamo sempre tra due mesi, in edicola, con il grande rock!

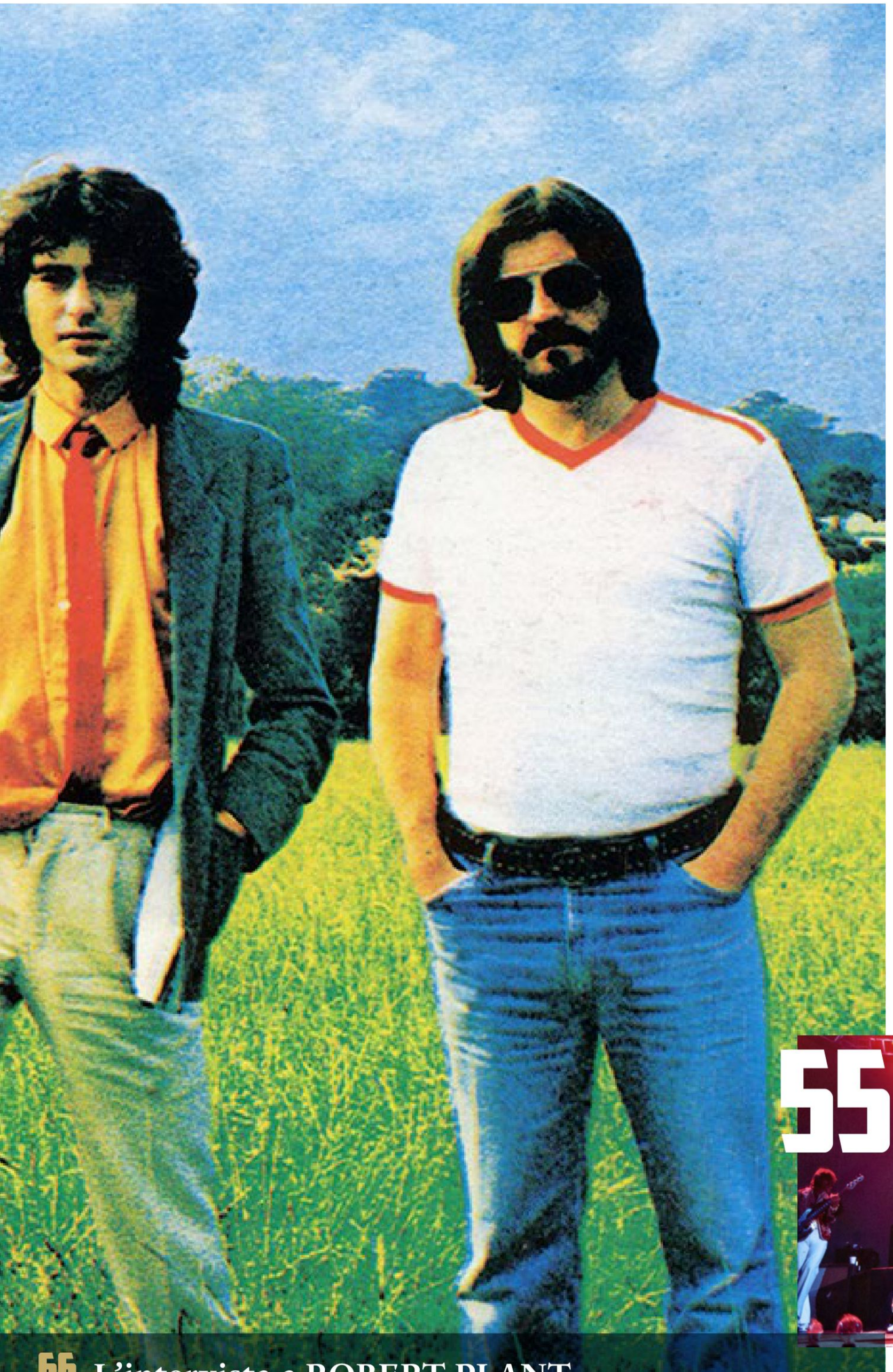
Alessandro Agnoli
Amministratore Delegato Sprea Editori



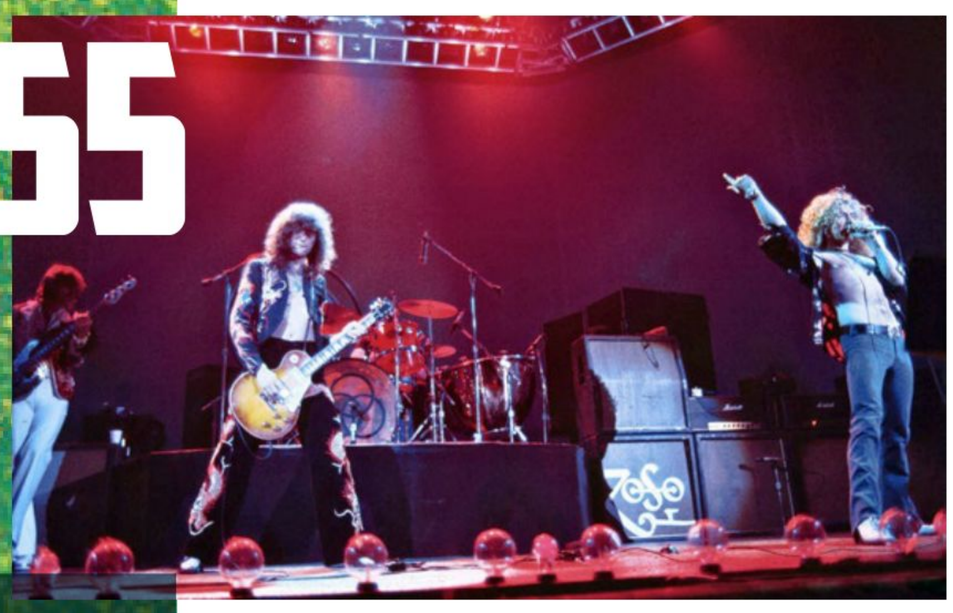
NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!
Questa collana viene stampata su carta certificata PEFC proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata (e perciò gestite in maniera sostenibile!).

SOMMARIO

06 ZEP BEST
22 LED ZEPPELIN II
32 O LA GLORIA, O LA MORTE
42 INFERNO AL VIGORELLI
48 LA BAND CHE POTEVA TUTTO
54 THE SONG REMAINS THE SAME
62 Le AMBIGUE POSTURE di Robert Plant



66 L'intervista a ROBERT PLANT
76 CURIOSITY KILLED THE ZEP
80 JIMMY PAGE È L'indiscusso maestro del riff!
84 JIMMY PAGE Intervista
90 LAST ZEPPELIN
98 LA DISCOGRAFIA ITALIANA 1969/1982



ZEP BEST

È già passato più di mezzo secolo dalla nascita dei Led Zeppelin. Essendo rimasti tra i giganti della musica rock, abbiamo chiesto l'aiuto di alcune rockstar e scelto assieme a loro i brani migliori degli Zep, quelli che gli hanno permesso di dominare il mondo.

Good Times Bad Times

LED ZEPPELIN, 1969

Breve, tagliente e ricca d'inventiva, la salva d'apertura dell'epocale debut album dei Led Zeppelin esplose negli altoparlanti del pianeta mentre una decade agonizzava al suono anodino di *Lily The Pink* degli Scaffolds. Propulso dal trascinante beat di John Bonham, un riff brutale si trasforma in una delle linee di basso più complesse e seducenti che John Paul Jones abbia mai pensato per le dita lancinanti di Jimmy Page, mentre Robert Plant sciorina un cantato imperioso che, anche se profondamente anni 60, presagisce il sound che definirà i 70. L'assolo di Page, poi, è semplicemente superbo. **IF**

Alice Cooper

"I primissimi brani sono quelli che amo di più. Questo è il brano 1, del lato A del primo disco, più *primo* di così… La mia predilezione per il materiale più antico degli Zeppelin si basa sul fatto che somigliano agli Yardbirds. Suonammo con loro al Whisky A Go Go [a Los Angeles] quando avevano appena iniziato – erano talmente agli inizi che mescolavano brani degli Yardbirds e le nuove canzoni. Per me, *Good Times Bad Times* dimostra la maestria di Jimmy Page. Adoro la *voce* della chitarra. Il riff iniziale è incredibile, un'autentica dichiarazione d'intenti".

Steve Perry, Journey

"*Kashmir* è uno dei miei pezzi preferiti di sempre. Il drumming e l'orchestrazione sono semplicemente maestosi. Ma quando ascoltai *Good Times Bad Times* la prima volta, per poco non cappottai con la macchina. Dovetti accostare – non avevo mai ascoltato una canzone come quella".

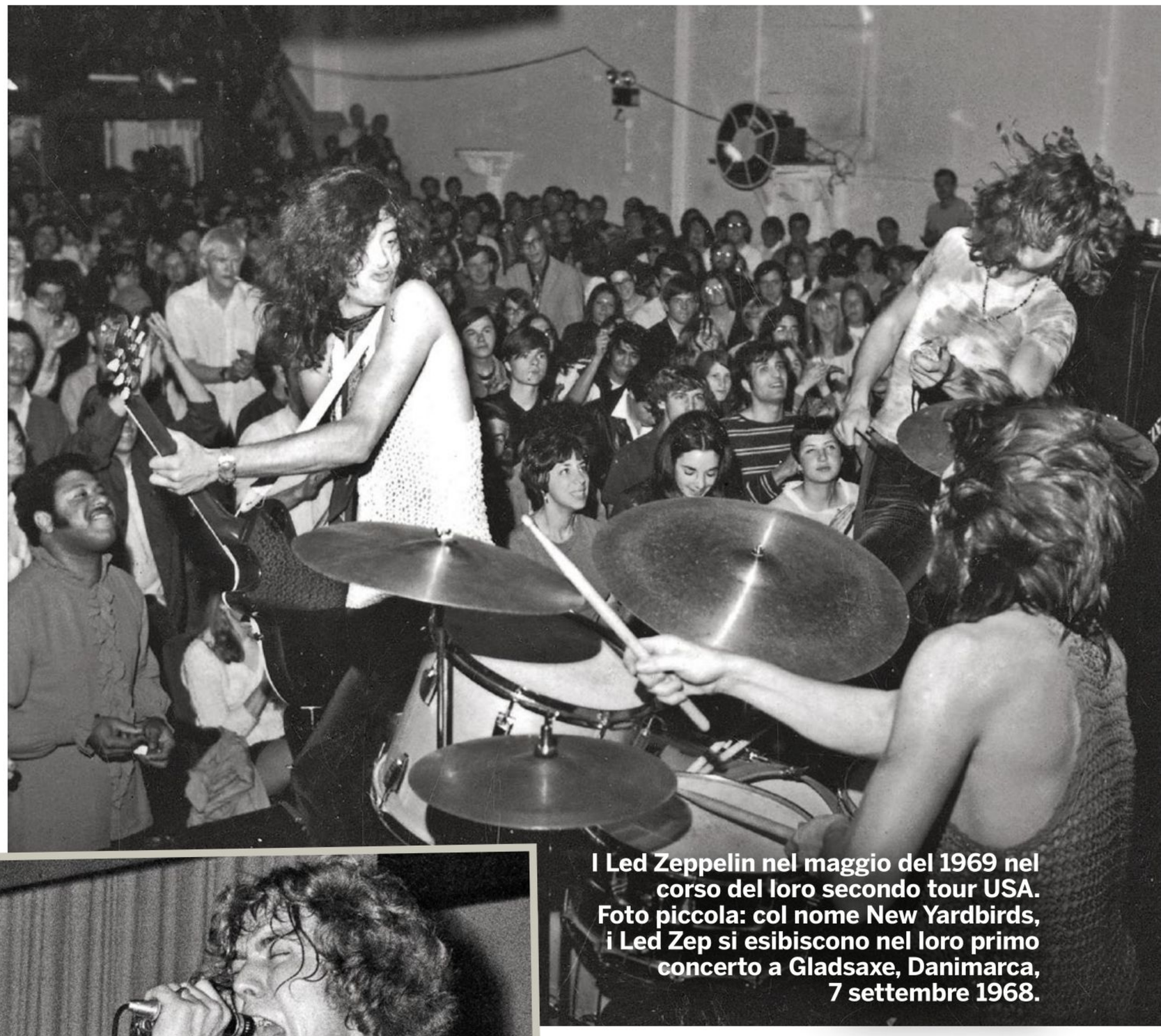
Dazed And Confused

LED ZEPPELIN, 1969

Dazed And Confused esisteva già da tempo, quando nel '69 chiuse il lato A dell'esordio degli Zeppelin: il cantante folk Jake Holmes l'aveva scritta come una sorta di lamento acustico. Gli Yardbirds l'avevano presa in prestito per le esibizioni live. E quando nell'ago-

«Il riff iniziale è incredibile, un'autentica dichiarazione d'intenti»
Alice Cooper
su *Good Times Bad Times*

sto del 1968 gli Zep si riunirono per la loro prima sessione di prove a Gerrard Street, nel centro di Londra, Page la propose al gruppo. La versione registrata negli Olympic Studios esplorò l'oscurità presente nel cuore del brano, dalla stregoneria del trillo di apertura di Page fino a una spettrale linea di basso di Jones che ci trasportava nel sottomondo sonoro, mentre il testo adattato da Plant trasudava vendetta e desolazione (*'The soul of a woman was created below…'*). La cosa più inquietante si trova al secondo minuto, dove Plant si esprime in un primo esempio di quegli orgasmi vocali che avrebbe esplorato con maggiore ampiezza in *Whole Lotta Love*, mentre Page torturava la sua Fender Telecaster con un archetto da violino, creando un'atmosfera degna di Hendrix. E quando il beat di Bonham s'impone all'attenzione, tutto si elettrizza, scatenando un passaggio strumentale accelerato che fornisce la prima immagine del nuovo gruppo a pieno regime. Perfino gli oltre sei minuti in studio non potevano contenere la totalità di *Dazed And Confused*: sul palco, regolarmente tracimava oltre la mezz'ora, dimostrandosi un brano nato per la versione live. **HY**



I Led Zeppelin nel maggio del 1969 nel corso del loro secondo tour USA. Foto piccola: col nome New Yardbirds, i Led Zep si esibiscono nel loro primo concerto a Gladsaxe, Danimarca, 7 settembre 1968.

Communication Breakdown

LED ZEPPELIN, 1969

Col suo pungente riff di chitarra e il mood complessivo che prende spunto dall'ostinato di *Nervous Breakdown* di Eddie Cochran, *Communication Breakdown* era un brano protopunk. Esattamente quel tipo di *sparo-a-unico-accordo* su cui i Ramones avrebbero costruito la loro carriera un decennio più tardi. L'impressione era quella di una forza squassante, con l'apertura che riassumeva tutto quel che il nome Led Zeppelin sarebbe venuto a significare: una canzone pop costruita su un ritornello ammaliante, con una batteria che esplode nei punti giusti, e un florilegio di lancinanti note di chitarra che però non restano abbastanza nell'aria da poter essere chiamate assolo. Quando la sezione USA dell'Atlantic la richiese come singolo, Peter Grant acconsentì a condizione che l'etichetta pagasse per un video promozionale in cui gli Zep la eseguivano. Risultato: un filmato pieno di energia del gruppo che finge di suonare su uno sfondo bianco, con Plant che canta in playback. "Ce ne stavamo sdraiati per terra nello studio di registrazione, strafatti, ascoltando il primo disco degli Zep", mi disse Geezer Butler dei Black Sabbath, confessando che *Paranoid* "era scopiazzata da *Communication Breakdown*. Io dissi: 'Non possiamo farlo!'. Indovina chi ebbe torto?". **MW**

Wayne Kramer, MC5

"*Communication Breakdown* è una grande canzone. Ricordo di averla ascoltata appena uscì. Gli MC5 erano in tour in California, passava alla radio e pensai: 'Questa è davvero ottima. Funzionerà!'. Le prime loro cose non mi avevano impressionato: l'archetto, le 12 corde, tutte quelle cose influenzate dal folk inglese. Mi piaceva più il rock aggressivo, e *Communication Breakdown* aveva un legame con gli Yardbirds, gli Who e il meglio del rock inglese". "Sotto molti punti di vista, gli Zeppelin erano un gruppo perfetto: grande sezione ritmica, grande chitarrista, grande cantante, canzoni ottime in gran parte, e tutto il resto. Si presentavano bene, e le loro canzoni… sono sicuro che Willie Dixon e i suoi eredi sono rimasti soddisfatti, quando finalmente gli hanno pagato i diritti".

Heartbreaker

LED ZEPPELIN II, 1969

Nick Hornby, l'autore del libro *Alta fedeltà,* ha scritto: "Se mai dovessi canticchiare un riff bluesmetal a un alieno incuriosito, sceglierei *Heartbreaker*". È comprensibile. Difficile trovare dei lick più coinvolgenti di quelli di questo saporoso powerblues, il cui groove è alla portata della maggior parte dei chitarristi dilettanti dopo poche settimane di esercizio sullo strumento. Eppure, quel "rumore idiota" che Hornby poi descrive non è la cosa più significativa. Esattamente al minuto 2:02, *Heartbreaker* si tramuta in qualcosa di totalmente diverso, quando Page innesta nel brano un assolo nato d'impulso alla fine di una sessione negli Atlantic Studios. "La cosa interessante di quell'assolo", rifletté in seguito, "è che fu registrato dopo che avevamo finito. È stato un ripensamento". Per un adolescente Steve Vai, il fraseggio di Page, le sciabordate e gli

GETTY X2

arresti improvvisi "sembravano lampi". I critici contemporanei sono stati meno gentili, citando le note sbagliate come prova evidente della trascuratezza di Page. Come dice qui sotto Steve Morse, qualsiasi produttore moderno avrebbe richiamato Page per una take più pulita. Ma così, si sarebbe perso il senso della cosa. Era un'esplosione primordiale di pura sfrontatezza, che diede l'avvio alla corsa di tutti i *chitarristi-più-veloci-del-west* che aspettavano tra le quinte. "Credo di aver avuto l'idea del tapping dall'assolo di *Heartbreaker*", ricordava Eddie Van Halen. "Ho preso lo spunto, e ci ho lavorato sopra". **HY**

Steve Morse, Deep Purple

"Oh cavolo – *Heartbreaker*. Quell'assolo. Il modo in cui Jimmy Page lo esegue. Certo, qualsiasi tecnico del suono oggi lo editerebbe. Direbbe: 'Leviamo un po' di questi rumori…'. Sarebbe la procedura normale. Ma lui lo ha eseguito prima della nascita della registrazione in digitale, per cui bisogna dargliene atto". "L'assolo di *Heartbreaker* è stato un classico. L'ho adorato. Da ragazzo, ho cercato di impararlo, ma poi ho capito che non sarei mai riuscito a fare quella combinazione 'legato & picking' che usa Page. E così, direi che è stato un'ispirazione".

Ramble On

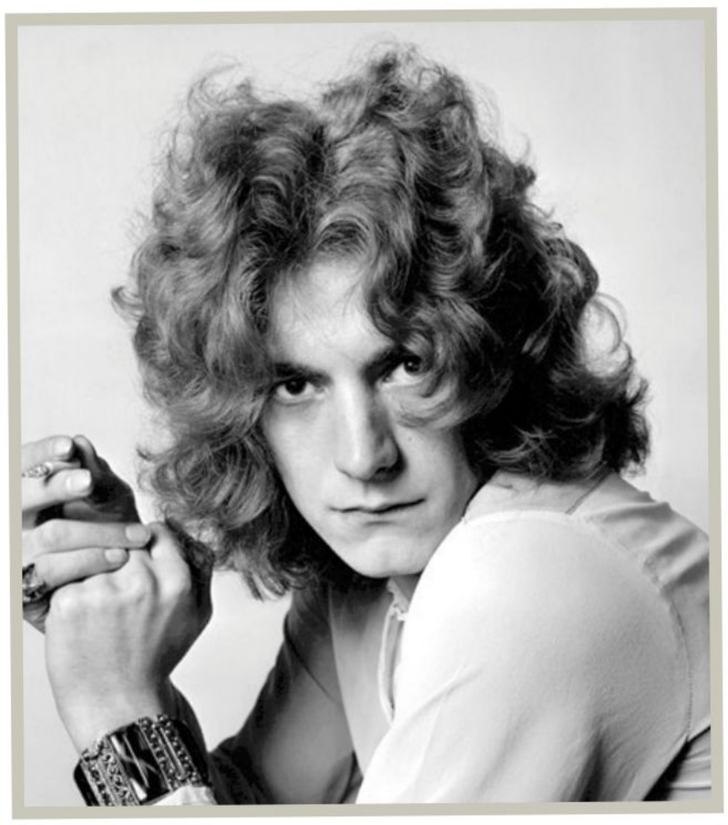
LED ZEPPELIN II, 1969

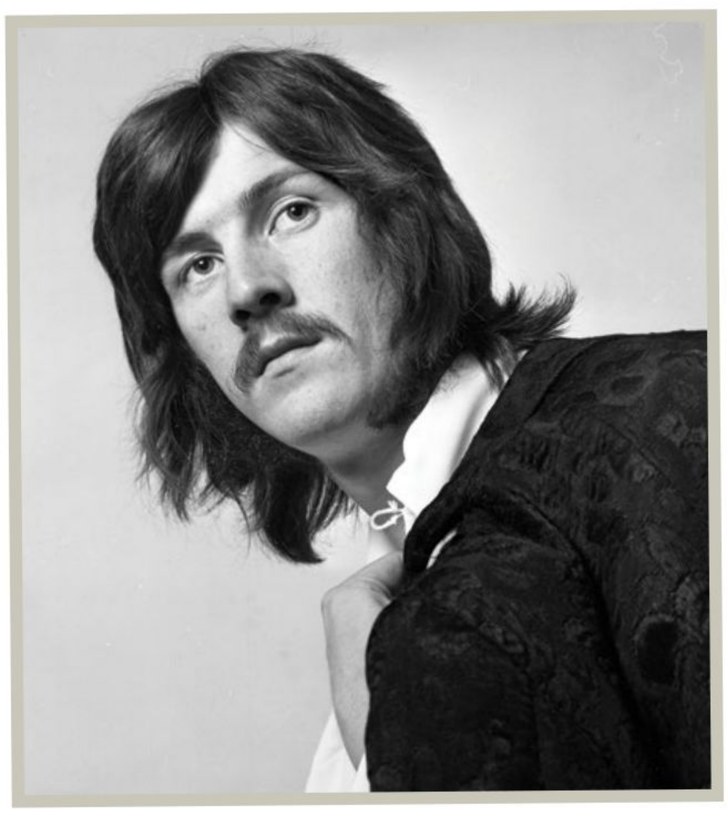
Robert Plant non ha mai avuto paura di giocare col misticismo. Fan appassionato de *Il Signore degli anelli*, infilò riferimenti alla Terra di Mezzo in più di un brano dei Led Zeppelin, anche se li usava come spunti più che come adesione pedissequa al canone tolkieniano. *Ramble On* è il primo e più famoso esempio. I riferimenti a Mordor e Gollum abbondano, anche se in realtà la canzone parla di Plant che vive una sua fantasia da menestrello vagabondo, alla ricerca di *'the queen of all my dreams'*. Il pericolo della pacchianeria è evitato dalla maestria strumentale folk di Page, il cui tocco acustico dona al brano un sapore leggero. Ovviamente, essendo gli Zeppelin, non possono evitare di tirare fuori l'artiglieria pesante nel ritornello e verso la fine, anche se con una grazia che i loro colleghi potevano solo sognarsi. Tra i lampi e i tuoni di LED ZEPPELIN II, *Ramble On* fu una boccata d'aria fresca, presagio di qualcosa che avrebbero esplorato più a fondo nel disco successivo. **DE**

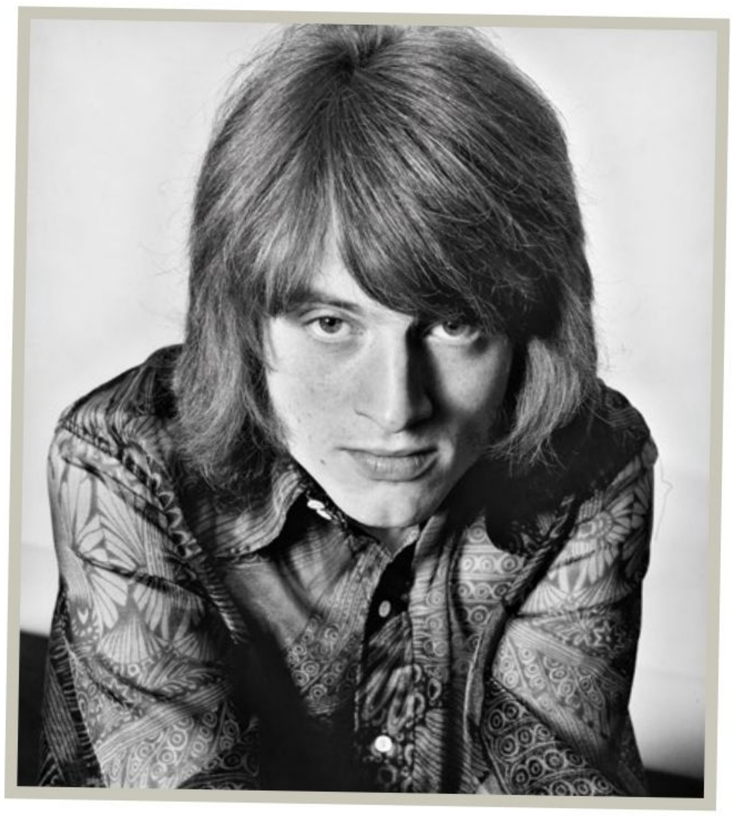
Moby Dick

LED ZEPPELIN II, 1969

Il brano che sarebbe diventato il palcoscenico per la batteria di Bonham iniziò come uno scherzo intitolato *Pat's Delight*, come sua moglie. Page lo mise assieme per LED ZEPPELIN II, da registrazioni fatte in studio con l'aggiunta di un riff preso da un brano che il gruppo aveva inciso per la BBC, *The Girl I Love She Got Long Black Wavy Hair*, ribattezzandolo come il mostro marino di Herman Melville. Ma è dal vivo che *Moby Dick* – e per estensione l'uomo che la suonava – prendevano davvero vita: allungata, rilavorata, fino a farle toccare a volte anche 30 minuti, era tutto per Bonham, un tour de force ritmico che spesso lo vedeva gettare via le bacchette e picchiare sui tamburi con le mani sempre più sanguinanti. *Moby Dick* non fu il primo classico assolo di batteria rock – Ginger Baker dei Cream aveva preceduto gli Zeppelin di un anno con *Toad*. Ma il successo degli Zeppelin e la forza della personalità di Bonham fecero sì che quello di *Moby Dick* diventasse il più famoso. L'era dei batteristi rock superstar era iniziata. **DE**







The Lemon Song

LED ZEPPELIN II, 1969

Musicalmente, *The Lemon Song* derivava direttamente da *Killing Floor* di Howlin' Wolf (che gli Zeppelin avevano eseguito nel loro primo tour USA), con accenni di *Crosscut Saw* di Albert King. Anche il refrain ha una fonte precisa, *Traveling Riverside Blues* di Robert Johnson, anche se lo stesso Johnson lo 'prese in prestito' da *She Squeezed My Lemon* di Arthur McKay, un brano registrato nel 1939. Tutto questo fu parzialmente ammesso anni dopo, quando Chester Burnett (vero nome di Wolf) ricevette una somma cospicua (risarcimento?) e nelle successive ristampe fu accreditato come coautore. Tuttavia, dal punto di vista sonoro *The Lemon Song* appartiene totalmente agli Zeppelin. Il basso dal pulsare quasi fallico di Jones, la batteria squassante di Bonzo, la claustrofobica chitarra paludosa di Page e la voce smielata e implorante di Plant tramutarono questo blues molto rockeggiante nella più squassante, debordante, incandescente orgia di lancinanti mugolii, gemiti e ansimi mai messa su vinile dai tempi di Hendrix. **MW**

Whole Lotta Love

LED ZEPPELIN II, 1969

Non è stato il primo grande riff del rock. E nemmeno il primo grande riff dei Led Zeppelin. Ma poche cose risuonano con più forza delle tre note che accendono *Whole Lotta Love* e la scagliano verso la pura grandezza. Il disco di esordio degli Zeppelin era stato forgiato nella fornace incandescente di una creatività condivisa – passarono appena cinque mesi tra la prima prova come gruppo, in una cantina torrida nella Chinatown londinese nell'agosto del 1968, e la pubblicazione del disco nel gennaio 1969. Per il successivo, possono averci messo più tempo – sei mesi di lavoro durante e in mezzo ai tour – ma questo non significò che la fiamma si fosse spenta. Al contrario. "Nel secondo disco ↔

Backstage del festival di Bath, nel 1970.

«*Whole Lotta Love* è stato il brano dei Led Zeppelin che mi ha influenzato di più, fin da piccolo»
Slash

puoi sentire venir fuori l'identità del gruppo", tagliò corto Jimmy Page quando fu pubblicato nell'ottobre del 1969. E quest'identità non è mai stata maggiormente definita che nell'opener di LED ZEPPELIN II. *Whole Lotta Love* trae la sua forza da quel riff iniziale, prima di contorcersi e deviare per sentieri inaspettati, culminando alla fine in un'eruzione di estasi fisica e spirituale. L'inizio fu casuale. "Il riff mi venne in mente a bordo della mia casa galleggiante sul Tamigi, nei pressi di Pangbourne", disse Jimmy Page nel 2014 al «The Wall Street Journal». "Sapevo che era forte abbastanza da sostenere tutto il brano, e non solo aprirlo". Quando lo suonò per i compagni, furono d'accordo. "Il riff ci catturò, come una cosa proibita", disse Page. Fu il primo brano che il gruppo registrò per il nuovo disco, una scelta deliberata per definire il tono di quel che sarebbe venuto. Nell'aprile del 1969, gli Zeppelin si accamparono negli Olympic Studios a Barnes, zona ovest di Londra, per registrare un mix grezzo con il tecnico del suono George Chkiantz. Page voleva suonasse come nient'altro prima di allora, e insistette perché Chkiantz microfonasse la batteria di Bonham per il massimo di volume e definizione di suono. La visione del chitarrista però non era talmente definita da diventare restrittiva. Ci fu molto spazio per l'improvvisazione. A un certo punto, portò un Theremin in studio, istigando così la struttura anarchica della sezione mediana del brano. "Sapevo cosa volevo, e sapevo come ottenerlo. Si trattava solo di farlo", ricordò Page. "Realizzai la maggior parte dei suoni con un Theremin e la mia chitarra". Tutti furono presi da questo scoppio di creatività. La voce di Plant correva e si tuffava negli abissi, al contempo stridente e sensuale: i lamenti orgasmici che portano il brano al climax restano l'espressione più cruda della sensualità Zeppelin. "La voce di Robert era un'esibizione in sé", disse Page. "Si spingeva all'estremo per vedere cosa potesse estrarre dalla sua voce. Ci esibivamo l'uno per gli altri". Le acrobazie vocali di Plant potevano essere nuove, ma il testo no – aveva attinto pesantemente da *You Need Love*, brano del 1962 del bluesman Willie Dixon, che in seguito citò il gruppo per plagio. "Pensai: 'Cosa posso cantare?'", ammise in seguito Plant. "Ecco cosa fu, un trucchetto. E ora abbiamo pagato tutto". Ma questo non è importante. La versione finale – mixata da Eddie Kramer agli A&R Sounds di New York nell'agosto del 1969 – fu il primo e unico singolo del gruppo a finire nella Top 10 USA, e il riff centrale diventò subito uno dei testi sacri dell'hard rock. Oggi *Whole Lotta Love* non è solo un classico del rock, è il brano che spianò la strada ai Led Zeppelin. **DE**

Slash
"*Whole Lotta Love*. L'ho sentito quando fu pubblicato. Probabilmente avevo quattro o cinque anni. Ricordo quel disco. Ricordo l'impatto che ebbe, così seducente e sexy. Il suono della chitarra mi catturò, non sapevo nemmeno cosa fosse. Addirittura, non lo capii fino a molti anni dopo. È stato il brano dei Led Zeppelin che mi ha influenzato di più, fin da piccolo".

Chantal Brown, Vodun
"*Whole Lotta Love*… credo sia la mia preferita. La voce di Robert Plant… è uno dei cantanti migliori al mondo e quando fa '*You neeeeed coooling!*' mi fa vibrare. È così intrigante e potente. È uno dei loro brani più famosi, e c'è un motivo!".

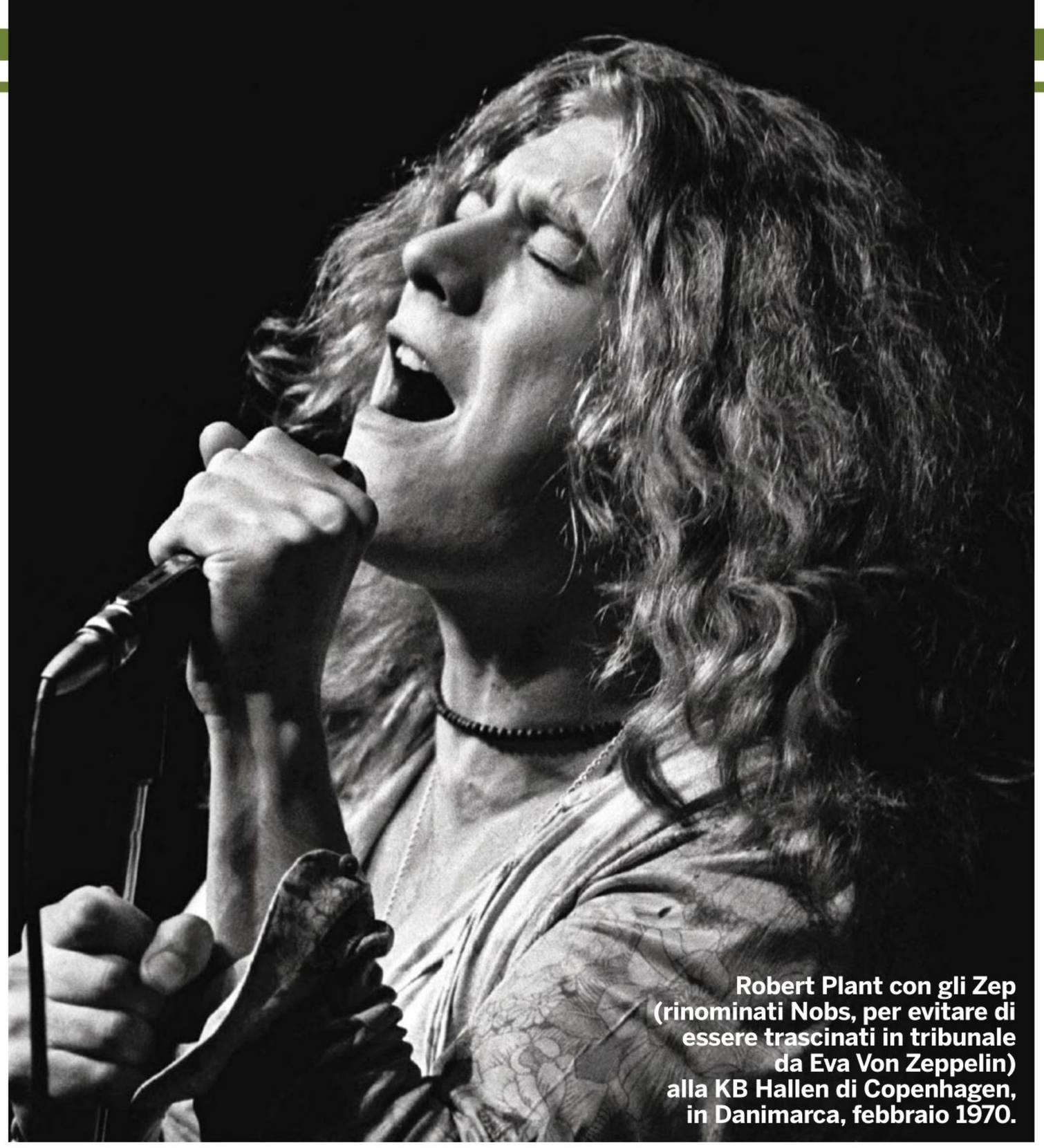
Ian Gillan, Deep Purple
"Facevamo sempre attenzione agli Zeppelin. Quado ascoltai *Whole Lotta Love* mi fece sorridere, perché pensai: 'Be', nessuno inventa mai nulla'. Tutto si evolve da qualcosa che è esistito prima. E sapevo da dove veniva l'ispirazione per quel brano. Un sacco di canzoni blues – in particolare una che cantavo da ragazzo, una di Brook Benton, intitolata *Kiddio*. Aveva quel piccolo riff di apertura. Per cui, capii che avevano preso quelle note e le avevano mosse un po', dandogli un accento diverso. Ma la cosa non m'infastidiva. È l'evoluzione. Dici che è lo stesso con *Smoke On The Water*? Be', quei riff sono così semplici. È così che funzionano".

Thank You
LED ZEPPELIN II, 1969

ZEP II aveva un certo numero di canzoni per il *dopo*. Non fu un caso che subito dopo gli sfacciati proclami di *The Lemon Song* (in cui Plant implorava di essere 'strizzato' *'till the juice runs down my leg'*) arrivasse *Thank You*, brano dolce e a cuore aperto che si rivela come la vera canzone d'amore in mezzo a un catalogo di sconcezze. Come notò Page, "a volte gli Zeppelin erano laidi e indecenti, altre delicati e teneri". Già nel 1969 Page ambiva a essere visto come qualcosa di più di un "chitarrista da riff", e qui il suo modo di suonare è stranamente scarno, limitato a un accompagnamento molto solare alla 12 corde, e a un semplice assolo folk, con molto spazio lasciato al nebbioso organo di Jones e al sommesso *tour de force* di Plant. In effetti, *Thank You* era un brano tutto del frontman – il testo era dedicato a sua moglie, Maureen, e annunciava il suo talento emergente come autore e cantante capace di andare molto al di là del classico gemito da Banshee. "Avevamo decisamente deviato dall'intensità originaria degli Zeppelin, senza perdere in qualità", notò il cantante a proposito di II. "In effetti, ci abbiamo addirittura guadagnato, perché la mia voce era usata nei modi più vari, invece di restare ghettizzata in una formula *sicura*". **HY**

What Is And What Should Never Be
LED ZEPPELIN II, 1969

"Ha un po' di tutto", disse Jimmy Page di *What Is And What Should Never Be*, presentandola in una trasmissione per il BBC World Service il 24 giugno 1969, ben quattro mesi prima che il secondo disco degli Zep fosse pubblicato. Non esagerava. Il secondo brano di II mescola momenti di riflessione folk nebbiosa a scoppi di rumore lancinante ed energia concentrata, mentre un effetto



Robert Plant con gli Zep (rinominati Nobs, per evitare di essere trascinati in tribunale da Eva Von Zeppelin) alla KB Hallen di Copenhagen, in Danimarca, febbraio 1970.

stereo fa rimbalzare la chitarra di Page e le esortazioni senza parole di Plant da un altoparlante all'altro, in modo perfetto per il suo tempo. Musicalmente, era l'essenza degli Zeppelin distillata in 4 minuti e 45 secondi di sfavillanti. Si dice che Plant abbia scritto il testo pensando alla sorella di sua moglie Maureen, con la quale si diceva avesse una relazione. Vero o no, il brano crepita di una carica molto diversa da qualsiasi cosa gli Zeppelin avessero prodotto fino ad allora – una tensione che nasceva da un mix di desiderio e frustrazione. LED ZEPPELIN II non convinse i detrattori del gruppo, che si limitarono a replicare le critiche agli Zep. Ma a chi ascoltò con attenzione, *What Is And What Should Never Be* dimostrò che questo era un gruppo in grado di (e determinato a) fare qualsiasi cosa volesse. **DE**

Bring It On Home

LED ZEPPELIN II, 1969

Una delle prime cover blues meno conosciuta (ma non per questo meno valida) degli Zeppelin, *Bring It On Home* originariamente fu scritta da Willie Dixon ed è stata coverizzata tra gli altri da Hawkwind, Canned Heat e Ace Frehley. Il brano di chiusura di LED ZEPPELIN II inizia e si chiude con una *bluesosità* sensuale, tranquilla e inquietante (echeggiando la cover dello stesso brano realizzata nel 1963 da Sonny Boy Williamson), con in mezzo un'esplosione di puro rock'n'roll alla Zeppelin. **PG**

Luke Spiller, The Struts

"Attualmente, è il mio disco preferito. Di recente ho iniziato a sentire Cd in auto, e così sono tornato a quando avevo 16, 17 anni e avevo tutti quelli degli Zeppelin. Ho sentito LED ZEPPELIN II e adoro *Bring It On Home*: è uno dei miei brani preferiti. All'inizio ha un'intro molto sensuale con Robert Plant che sembra dentro l'ammoniaca. Non so davvero come faccia. Credo abbia rallentato il nastro e così ha questa voce [*cerca di imitarlo*] ed è superfico. E poi ovviamente arriva il riff, e pensi: 'Ok. Ci siamo, si parte…'. Mi fa impazzire. E nella seconda strofa fa addirittura questo [*imita un'armonica molto briosa*], ed è superpercussivo. Lo amo. Uno dei brani più strafighi degli Zeppelin. Ed è anche una canzone perfetta da ascoltare quando si guida".

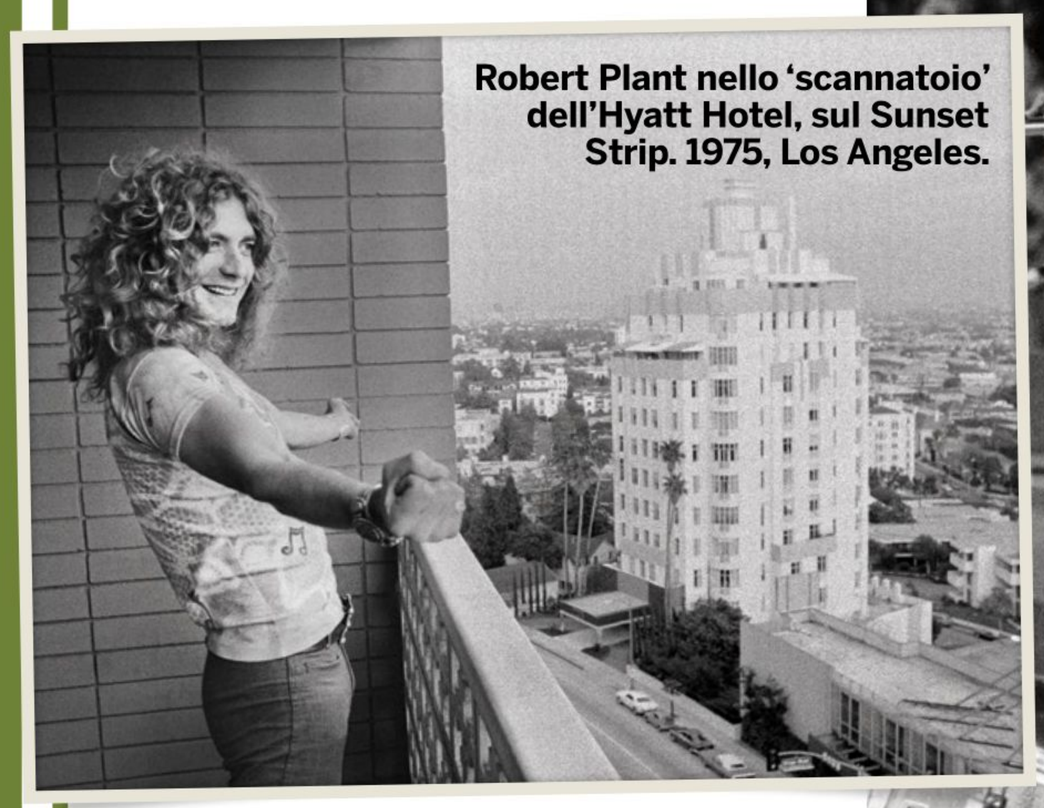
Immigrant Song

LED ZEPPELIN III, 1970

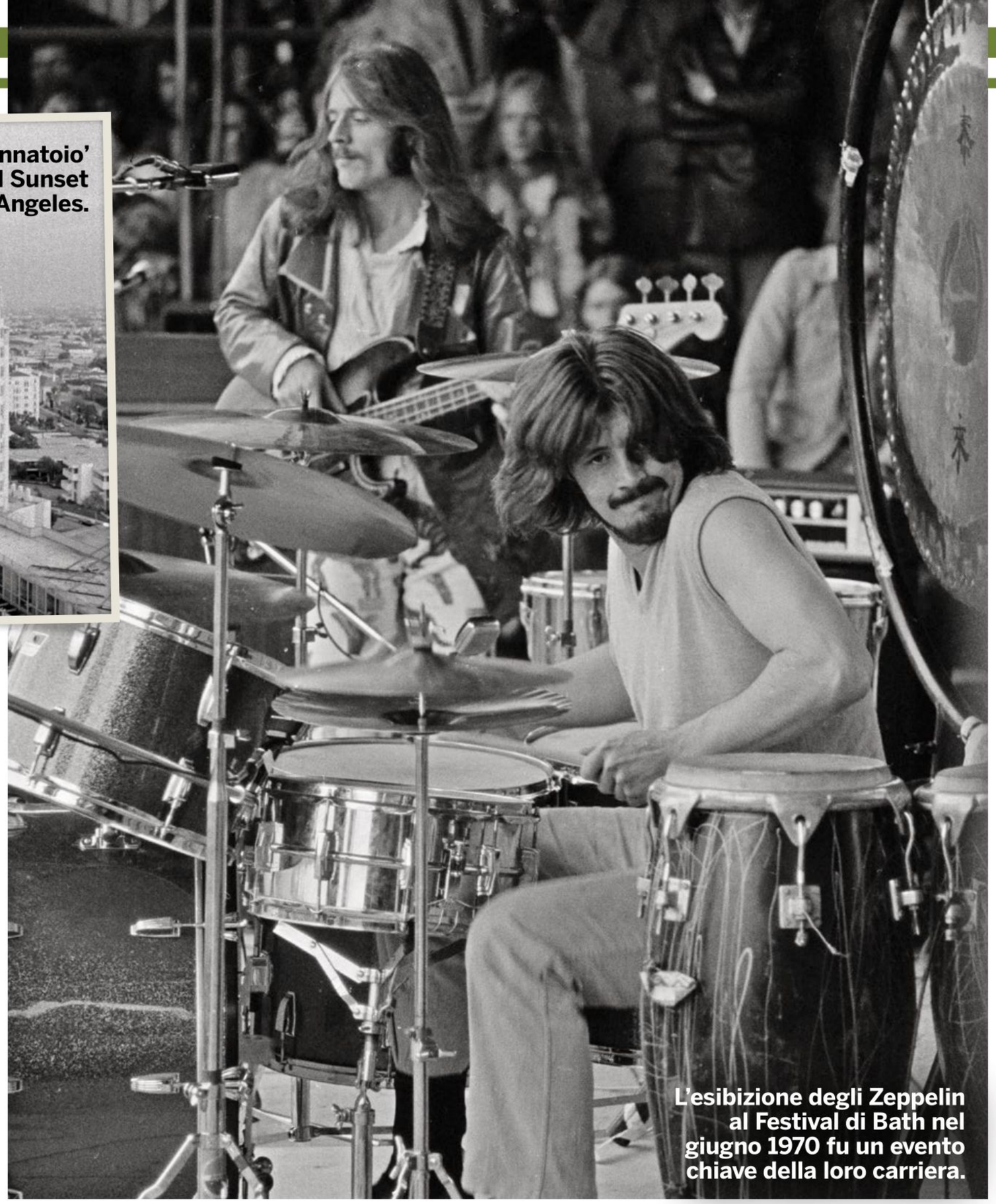
Brano di apertura di LED ZEPPELIN III, e anche la canzone che ha visto salpare migliaia di navi da guerra: un trionfante grido di battaglia di un compiaciuto Ragnarok'n'roll, che reimmagina gli Zeppelin come Vichinghi diretti al Valhalla con in pugno il Martello degli Dei, e che così facendo fonde assieme in eterno le mitologie gemelle dell'heavy rock e delle leggende norrene. Quando nel giugno 1970 gli Zeppelin arrivarono in Islanda per un concerto a Reykjavík, l'ossatura di quel che sarebbe poi diventato *Immigrant Song* esisteva già. Rimasero lì pochi giorni, ma abbastanza perché il paesaggio selvaggio e la storia ricca e sanguinosa – vera e immaginata – del posto conquistassero Plant. "Stai lì, pensi ai Vichinghi e alle loro grandi navi", disse il cantante nel 1970, "e BANG – ecco *Immigrant Song*". Di certo evoca un'atmosfera diversa da ogni altro brano degli Zeppelin: paesaggi squassati dal ghiaccio e spruzzi di acqua marina gelida, la frenesia quasi orgasmica per l'imminente battaglia… E anche musicalmente era il ricettacolo perfetto per le fantasie alla *Hagar il Terribile* di Plant. Il riff incessante di Jimmy Page e il drumming ossessivo di John Bonham si abbattono come onde contro le fiancate dei Drakkar. E circa al minuto 2.50 si coglie un'energia lucida, feroce, quasi punk. *Immigrant Song* concesse ai Led Zeppelin la stessa aura mitica dei guerrieri che l'ispirarono, influenzando chiunque venne dopo, da Trent Reznor (che ne fece una cover) ai produttori dei film di *Thor* (che l'usarono nei trailer). Gli Dei di Asgard non avrebbero potuto chiedere migliore colonna sonora. **DE**

Doug Pinnick, King's X/KXM

"La prima volta che l'ascoltai fu nel 1970 o nel '71. Mi stavo preparando a unirmi a un gruppo chiamato Spurlows quando vidi questo disco. L'afferrai, corsi in camera mia e riuscii ad ascoltarlo una volta prima di andare. Prima di sei mesi, non riuscii a risentirlo. Ma quando sentii *Immigrant Song* quella prima volta pensai solo 'wow', perché il modo in cui Robert cantava era stupefacente. Sembrava come se fosse nel nord della Svizzera – o un posto simile – e da lì la cantasse [*ride*]". "Musicalmente mi piace tutto quello che si estende per un'intera ottava, e questa canzone lo fa. Quel riff sull'ottava mi conquistò. Ha una spinta tutta sua. Nell'ultimo disco dei King's X, XV, *Move* era parecchio ispirata da *Immigrant Song*. Ci sono moltissimi Led Zeppelin: i Led Zep heavy, quelli blues, quelli folk. Questa diversità me li ha fatti sempre amare. Ogni brano suonava diverso ed erano degli autori incredibilmente creativi. Hanno realizzato brani che sono autentici capolavori. Un sacco di queste canzoni ti lasciano a chiederti: "Ma stanno scherzando???". "Da ragazzo, la voce di Robert non mi sembrava granché, perché ero cresciuto ascoltando ↔



Robert Plant nello 'scannatoio' dell'Hyatt Hotel, sul Sunset Strip. 1975, Los Angeles.



L'esibizione degli Zeppelin al Festival di Bath nel giugno 1970 fu un evento chiave della loro carriera.

«Ho sballato su quell'assolo, davvero»
Jimmy Page
su *Stairway To Heaven*

James Brown e altri grandi cantanti soul. Per cui – ai miei occhi – era solo un bianco che cercava di passare per un cantante soul. Ma crescendo e ripensandoci, ho capito che aveva una voce incredibile. Se riguardi qualcuno dei video dei loro inizi, vedi che era davvero in grado di andare oltre. Quando cantava, aveva questa magia nella voce. Io non riesco a cantare nessun brano degli Zeppelin, perché è troppo alto! Se volessi cantare *Immigrant Song,* non ci riuscirei".

Bron-Y-Aur Stomp

LED ZEPPELIN III, 1970

Anche se la grafia è sbagliata, questo brano è chiamato così in onore di Bron-Yr-Aur, la casupola di pietra diroccata a Gwynedd, nel Galles, arroccata su un pendio scosceso che dava su un burrone, dove Page e Plant si rifugiarono con le rispettive consorti (e gli immancabili roadie al seguito) nel maggio del 1970. Il brano era nato come una travolgente jam elettrica strumentale intitolata *Jennings Farm Blues*: avevano anche pensato di pubblicarla come singolo a sé stante, prima di tornare con i piedi per terra. Nel loro ritiro gallese l'obiettivo, disse Page, era di scrivere brani "che avrebbero dimostrato che eravamo molto più di un semplice gruppo heavy metal". Uno dei primi di questi brani fu l'agreste e semiacustico *Bron-Y-Aur Stomp.* Fu dedicato al cane di Plant, Strider, e il testo derivò dalle passeggiate quotidiane che lui e Page facevano per le colline che li circondavano, in piena fioritura primaverile. *'Walk down the country lanes, I'll be singing a song'*, gorgheggia Plant. *'Hear the wind whisper in the trees that Mother Nature's proud of you and me…'*. "Camminammo, parlammo e andammo fino all'Abbazia dove è custodito il Graal", ricordava Plant. "Ci riempì di energia, perché ci credevamo. Fu meraviglioso, e il mio cuore era leggero e felice". **MW**

Tangerine

LED ZEPPELIN III, 1970

Altra canzone nata mentre Page e Plant fumavano erba, bevevano sidro e mandavano giù fette di torta alla menta, durante la permanenza a Bron-Yr-Aur. Brano alla Neil Young, con echi country e un'intro sommessa con degli errori voluti, *Tangerine* è perfetta per l'atmosfera bucolica e sommessa del terzo disco della band. In effetti, era stata registrata come demo nel corso di 24 ore passate a New York, durante gli ultimi giorni degli Yardbirds, due anni prima. All'epoca s'intitolava *Knowing That I'm Losing You*, e come coautore figurava il cantante degli Yardbirds, Keith Relf. Siccome gli Yardbirds non ne avevano mai depositato il copyright, Page s'impossessò del brano, compreso il testo a cui aggiunse un'altra strofa. Chris Dreja, bassista degli Yardbirds, ammette che in passato si sentì "leggermente truffato", per quella che signorilmente chiama la "sovrapposizione" tra Yardbirds e Zeppelin. "Voglio dire, Jim McCarty fu più coinvolto di me nella scrittura [di *Knowing That I'm Losing You*]. Ma ce ne siamo fatti una ragione, e siamo andati avanti". Jason Bonham ama talmente tanto questo brano che una volta persuase Plant, Page e Jones a eseguirlo per lui mentre sedeva su un divano nel backstage della *reunion* allo O2. Fu "incredibile", disse. **MW**

Billy Gibbons, ZZ Top

"Che ne dici?" [attiva il cellulare che di botto parte con l'intro di *Good Times Bad Times*]. "Sceglierei il terzo disco dei Led Zeppelin, che fu mixato da Jimmy Page e Terry Manning agli Ardent Studios di Memphis. Gli ZZ Top avevano sempre lavorato in Texas per le registrazioni. Ma dopo aver sentito cosa aveva fatto Terry Manning per il sound di ZEPPELIN III, ci spostammo a Memphis. Ci registrammo TRES HOMBRES [1973], che guarda caso fu il disco che ci fece conoscere, e da lì in poi usammo quegli studi per altri 20 anni".

Hats Off To (Roy) Harper

LED ZEPPELIN III, 1970

Roy Harper incontrò per la prima volta Jimmy Page al festival di Bath del 1970, quando il chitarrista degli Zeppelin l'avvicinò per dirgli che era un suo fan. Il cantautore fuori degli schemi non aveva mai sentito parlare del gruppo di Page, ma le cose stavano per cambiare. "Lasciarono me – e chiunque

altro – a bocca aperta", ricordava. Harper entrò a far parte della cerchia intima degli Zeppelin – in parte come musicista, in parte come buffone di corte. Il brano finale di III, *Hats Off To (Roy) Harper,* era un tributo molto pertinente al loro nuovo amico – un blues lo-fi acidissimo, con un Page alla bottleneck e un testo 'liberamente tratto' da *Shake 'Em On Down* di Bukka White. "Nacque da una jam che io e Robert facemmo una sera", disse Page poco dopo la pubblicazione del disco. "C'è un nastro di noialtri che facciamo dei blues. Robert suonava l'armonica amplificata, e cantava". La scherzosa attribuzione (trad. arr: Charles Obscura, che era pseudonimo per Page) fu la chiusura perfetta per un disco che era un coacervo di suoni e stili. La carriera di Harper non beneficiò granché della citazione, ma ci sono cose peggiori dell'essere immortalati in una canzone di Led Zeppelin. **DE**

Since I've Been Loving You

LED ZEPPELIN III, 1970

La genesi di uno dei brani più famosi dei Led Zeppelin può ancora una volta essere riportata a qualcun altro: in questo caso, a una jam blues non accreditata dei Moby Grape, intitolata *Never* e contenuta nel loro disco del 1968 WOW. Visto che i Grape erano uno dei gruppi di San Francisco preferiti di Plant, è inconcepibile che non conoscesse *Never*. In effetti, i versi iniziali di *Since I've Been Loving You* (*'Working from seven to eleven every night, it really makes life a drag, I don't think that's right'*) sono quasi identici a quelli di *Never* (*'Working from eleven to seven every night, ought to make life a drag, yeah, and I know that ain't right'*). Ma è un assolo da brividi sulla spina dorsale di Page a dare la vera identità a *Since I've Been Loving You*. Quello, insieme al pedale gracchiante della batteria di Bonham, al sontuoso tappeto di tastiere di Jones e alla voce selvaggia e imprevedibile di Plant, con Page che lo spinge a "improvvisare ancora un po' di più". **MW**

Celebration Day

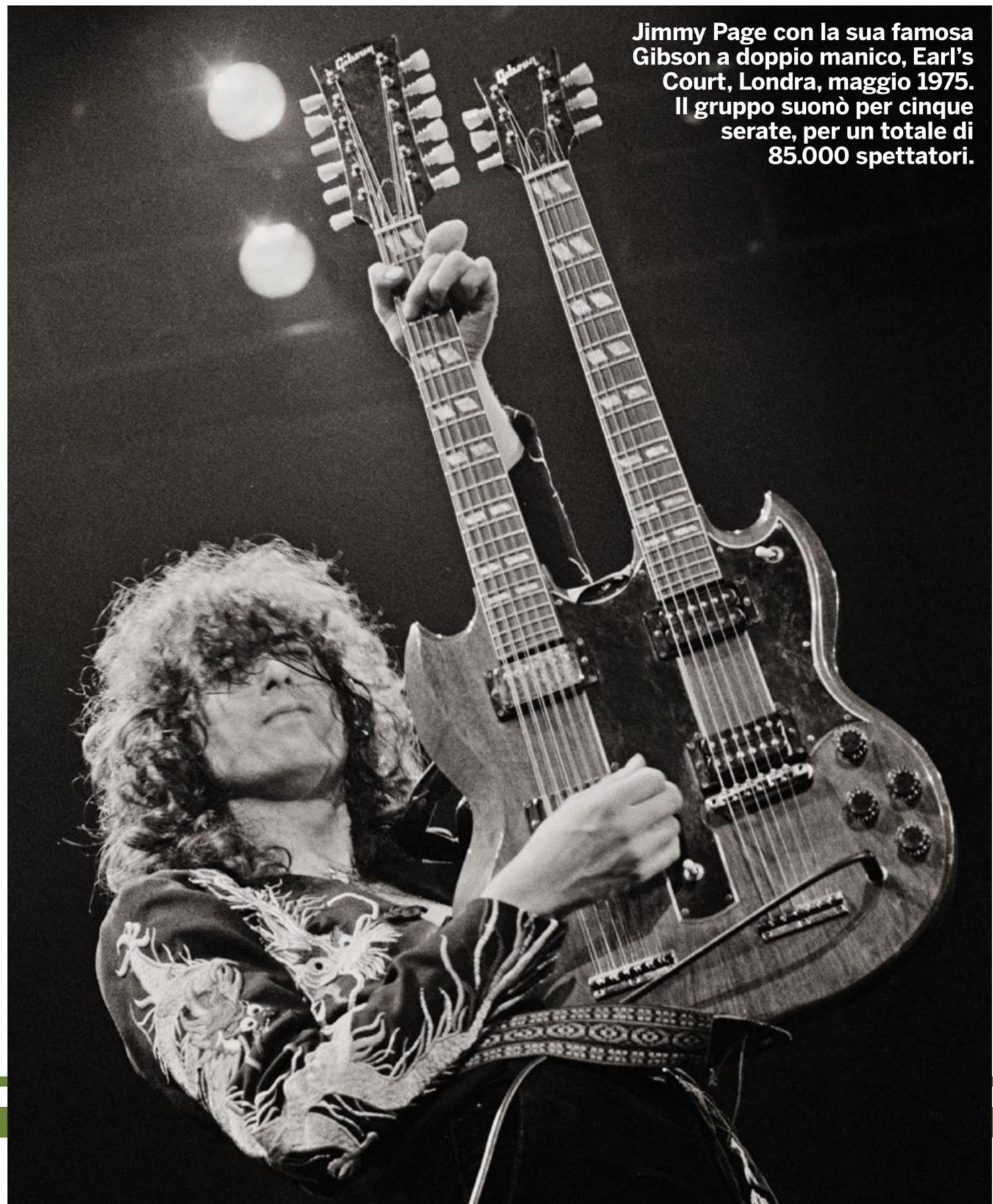
LED ZEPPELIN III, 1970

Un brano caotico, elettrizzante, perfetto come colonna sonora mentre Jeremy Clarkson [conduttore televisivo UK, famoso per il programma sui motori *Top Gear*, *ndr*] si lava i denti ogni mattina. La sensazione di gioioso abbandono adolescenziale che evoca è perfettamente riassunta dal fatto che quando il tecnico del suono per errore cancellò l'inizio della traccia la batteria di Bonham, Page gli disse di non preoccuparsi, e semplicemente prese il ronzio del synth non usato per il brano precedente *Friends*, vi aggiunse altre chitarre e riuscì a fonderlo alla perfezione nel brano intitolato molto a proposito *Celebration Day*. Cinquant'anni pù tardi, il tutto sarebbe stato definito lo-fi e considerato geniale, prova di quanto avanti fosse Page come produttore. Se si ascolta con attenzione, si riesce addirittura a sentire Bonham che grida, "Cazzo!". Il testo molto esuberante di Plant era ispirato dalla sua prima visita col gruppo a New York. Canta di quanto sia felice di essersi unito al gruppo e di ritrovarsi *'in the promised land'*. Nei tour USA, a volte la presentò come *"The New York song"*. **MW**

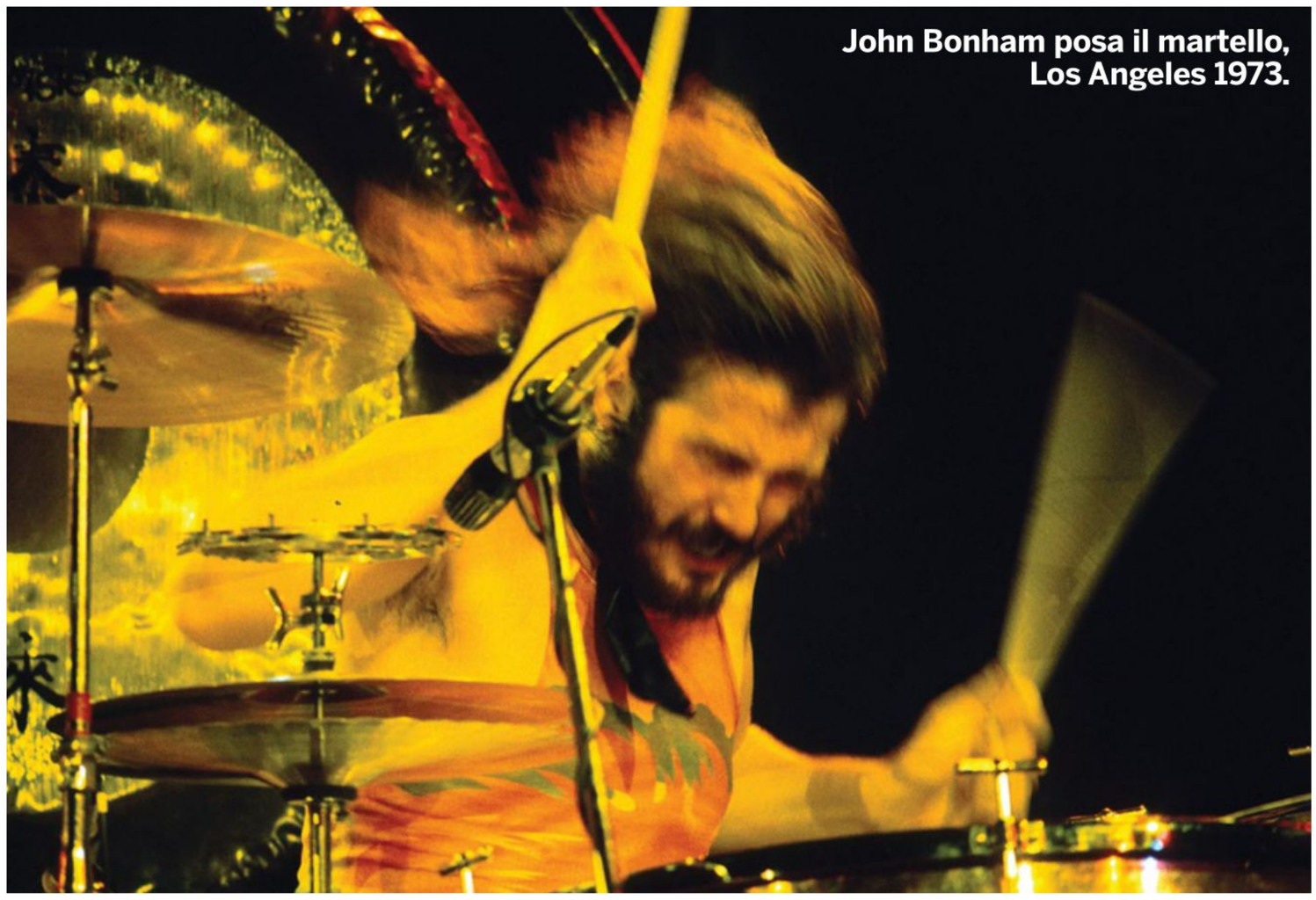
Stairway To Heaven

LED ZEPPELIN IV, 1971

Originariamente intitolata *The Long One*, l'ossatura della canzone più famosa dei Led Zeppelin fu composta nel corso della permanenza di Jimmy Page e Robert Plant nel loro eremo tra le montagne del Galles, Bron-Yr-Aur. Quasi un anno dopo, con il gruppo adesso annidato a Headley Grange, ex ospizio dei poveri del XVIII secolo nell'Hampshire, diventò la prima canzone che cercarono di registrare per il loro quarto disco. Plant e Bonham vennero spediti al pub, mentre Page e Jones si misero al lavoro sulla versione finale che il gruppo avrebbe affrontato il giorno dopo. Il testo, scritto da Plant, arrivò solo poi, quando lui e Jimmy sedettero davanti al caminetto acceso. "Avevo con me matita e carta, e per un qualche motivo ero molto di cattivo umore", ricordava. "Poi d'improvviso la mia mano si mise a scrivere: *'There's a lady who's sure all that glitters is gold / And she's buying a stairway to heaven…'*. Ero lì seduto, guardavo le parole scritte, e per poco non cadevo dalla sedia". A Page il testo piacque talmente che fu il primo a essere stampato su una copertina degli Zeppelin. "Il testo era fantastico", disse. "La cosa meravigliosa è che anche col testo davanti magari ascolti una cosa e non capisci lo stesso cosa voglia dire, e non riesci a farti una tua idea. Ora il testo c'è, e puoi sempre avere una tua idea del tutto personale di cosa voglia dire il brano. Ed è questa la cosa davvero importante". L'ormai famoso crescendo del brano – l'assolo da pelle d'oca di Page – fu inizialmente tentato a Headley Grange, ma dopo tre ore di prove e fallimenti Page alla fine mollò e decise di ritentare quando il gruppo sarebbe tornato ai Basing Street Studios. Page non usò cuffie, prefe- ↔



Jimmy Page con la sua famosa Gibson a doppio manico, Earl's Court, Londra, maggio 1975. Il gruppo suonò per cinque serate, per un totale di 85.000 spettatori.



John Bonham posa il martello, Los Angeles 1973.

rendo ascoltare la traccia dagli altoparlanti. Rimase dritto in piedi, appoggiato a uno di essi, una sigaretta infilata nelle corde della paletta. "Ho sballato su quell'assolo, davvero", ammise all'epoca. Ovviamente, quello che nessuno poteva prevedere era quanto incredibilmente popolare sarebbe diventata *Stairway To Heaven*, almeno quanto altre pietre miliari come *A Day In The Life* dei Beatles – da cui riprese la struttura in tre atti (inizio, parte mediana, e finale) – e *Bohemian Rhapsody* dei Queen, che chiaramente mima l'epica grandiosità del lento ascendere degli Zeppelin fino a una conclusione infiammata dalla chitarra. Le successive accuse (che l'intro fosse basata su *Taurus* degli Spirit e la fine su *And She's Lonely* dei Chocolate Watchband, e che la canzone sia solo una spettacolare riscrittura di *Tangerine* degli stessi Zeppelin – a sua volta una riscrittura di *Knowing That I'm Losing You* degli Yardbirds) non colgono il punto. Page una volta disse che per lui le basi della sua creazione musicale più famosa si trovavano nel chitarrismo di *She Moved Through The Fair / White Summer / Black Mountain Side,* brani che aveva passato anni ad imparare a menadito. Ma quelli erano solo mattoni. Questa è una cattedrale. **MW**

Randy Bachman

"*Stairway To Heaven*, e sono sicuro che tutti resteranno stupiti. Mi piace il loro blues, e mi piace il loro rock, ma so da dove nasce quel brano: conosco le accordature celtiche e conosco *O'Carolan's Dream*, che è molto simile a quella canzone. Se ascoltate bene *Stairway*, è come una sinfonia: l'inizio è pacato, poi cresce fino a esplodere in tuoni e lampi, e poi si placa di nuovo. Il testo poi è davvero strano – molto non-Zeppelin. C'è una versione dove le Heart la fanno con un'orchestra per un galà al Lincoln Center, e quando l'ascolti sembra il Beethoven o lo Chopin del rock'n'roll".

The Battle Of Evermore

LED ZEPPELIN IV, 1971

"La mia cantante inglese preferita", disse una volta Robert Plant di Sandy Denny, sua partner in *The Battle Of Evermore* e unica esterna ad aver mai cantato in un brano dei Led Zeppelin. La Denny non era una sconosciuta: la cantante londinese aveva conosciuto Plant al liceo artistico, e Plant e Bonham erano stati amici del gruppo della Denny, i Fairport Convention, nei giorni pre-Zeppelin in cui suonavano nei locali di Birmingham (la loro amicizia potrebbe essere stato il motivo per cui la Denny non fu pagata, né chiese di esserlo). Era perfetta per un brano che sembrava un classico del folk inglese. Page si dedicò al mandolino che aveva preso in prestito da Jones, mentre quest'ultimo suonò l'acustica, e il testo molto hippie di Plant mescolava *Il Signore degli anelli*, leggende arturiane e storia scozzese. "Se vi sembra troppo ingenua e infantile, tenete conto che avevo solo 23 anni. Ma si salva per la coesione delle voci e della musica", disse. **DE**

Misty Mountain Hop

LED ZEPPELIN IV, 1971

Uno dei momenti più pop della carriera degli Zeppelin, anche se (malgrado il ritmo saltellante e le voci apparentemente garrule) in effetti è una canzone di protesta ispirata dalla durissima reazione della polizia a un raduno per la legalizzazione della marijuana svoltosi a Londra nel luglio del 1968, con Plant che allude al fatto che era lì anche lui, *'really, really out of my mind'*. La sua reazione agli arresti operati dalla polizia fu di fare i bagagli *'for the Misty Mountains where the spirits go now…'*, un altro dei suoi tanti riferimenti a Tolkien. Il cantante sembra stabilire un parallelo allegorico tra la nazione hippie, di cui si vedeva membro devoto, e gli eroi leggendari de *Lo Hobbit*. Il riff di chitarra follemente ammaliante fu un altro di quelli, come disse Page, "arrivati da soli" a Headley Grange. Poi, una mattina presto, Jones lo elaborò al piano elettrico mentre gli altri dormivano, e Bonham diede al tutto una struttura inarrestabile. È interessante notare che nel primo film della trilogia de *Lo Hobbit*, prodotto oltre 40 anni dopo, nella scena in cui i nostri amici nani cantano *Far Over The Misty Mountains*, Gandalf sfumacchia una pipa dall'aria molto esotica. Così, tanto per dire. **MW**

Black Dog

LED ZEPPELIN IV, 1971

Basato su un riff arrembante che John Paul Jones si era sentito 'ispirato' a sviluppare dopo aver ascoltato una cosa molto 'simile' in *Tom Cat* di Muddy Waters, *Black Dog* in parte fu chiamato così come scherzo (cattivo gusto?) sulla sua fonte, ma principalmente per via di un vecchio Labrador nero che gironzolava nel giardino e nella cucina di Headley Grange. "Era un vecchio cane", spiegò Page. "Sai quando a un cane vengono i peli bianchi attorno al naso…". Quando una notte sparì, "pensammo tutti che stesse in giro a combinare chissà cosa, perché aveva dormito tutto il giorno. 'Il cagnaccio nero' – lo chiamavamo Black Dog – è andato a spassarsela". Mentre gli esperti di musica si carezzeranno compiaciuti i barboni per il riff molto lugubre e le sovraincisioni a cappella di Plant, basate sull'hit dei Fleetwood Mac *Oh Well,* chi conosce l'ossessione di Page per l'occulto presumerà invece che il titolo si riferisca a un qualche segugio infernale alla Baskerville, ipotesi corroborata da versi come: *'Eyes that shine, burning red / Dreams of you all through my head…'*. **MW**

Rock And Roll

LED ZEPPELIN IV, 1971

Dopo aver registrato dei demo con delle nuove idee per il loro quarto disco allo studio a Basing Street della Island Record, situato a Notting Hill Gate, nel gennaio del 1971 per due settimane i Led Zeppelin tornarono a Headley Grange, la struttura di pietra diroccata dove avevano vissuto e lavorato nella primavera precedente. Ian Stewart (tour manager e occasionalmente pianista per i Rolling Stones) e il tecnico del suono Andy Johns arrivarono con lo studio mobile degli Stones caricato su un furgone. Le pareti del salotto furono isolate acusticamente incollandoci confezioni vuote di uova, e dal furgone partirono i cavi e i microfoni, che furono posizionati in salotto attraverso le finestre. Le comunicazioni tra gruppo e furgone avvenivano tramite telecamere a circuito chiuso e microfoni. Non era una situazione ideale, ma queste condizioni improvvisate diedero vita a una freschezza e una spontaneità sperimentata raramente prima di allora. Quando Stewart scaricò il furgone,

Earl's Court, maggio 1975, nel corso delle cinque serate degli Zeppelin.

c'era anche il suo piano. Questo fece sì che aggiunse il suo stile pianistico alla Johnnie Johnson ad alcuni brani in lavorazione, compreso quello che in seguito Jimmy Page avrebbe descritto come un "esempio di autocombustione spontanea", in origine chiamato *It's Been A Long Time* e ben presto reintitolato *Rock And Roll*. Come con molti altri dei momenti migliori degli Zeppelin, la canzone arrivò inaspettata, mentre il gruppo si sbatteva su altro. "Credo stessimo lavorando su *Four Sticks*, o *When the Levee Breaks*", disse Page. "Non sono sicurissimo quale dei due". "Tutt'a un tratto, tra una take e l'altra, John Bonham iniziò a suonare l'intro di *Keep A-Knockin'* di Little Richard. Prese il via, e dove sarebbe dovuto entrare il gruppo io me ne uscii fuori con il riff che tutti conoscete. Esatto, così senza pensarci! Andammo avanti molto blues, ok, va bene. Non fare così, fai cosà. Funzionò tutto, e ce la ritrovammo in un batter d'occhio". Fu una cosa, disse Page, che sarebbe potuta succedere solo "lavorando tutti assieme in quelle circostanze, con la libertà di fare così, senza dover pensare all'orologio, avendo il tempo per lavorare quando ti senti pronto, e senza sapere mai cosa potrebbe succedere". Il testo di Plant, improvvisato mentre cantava, si riferiva ai Diamonds, ai Monotones e ai Drifters, cercando di trovare un tema comune, mentre elementi dell'assolo di Page risalgono addirittura ai tempi di *Train Kept A-Rollin'*. Ma non è necessario sapere tutto questo per cogliere il sapore rétro ma al tempo stesso futurista di un brano che si guarda alle spalle e al contempo spinge lo sguardo in avanti. Da questo punto di vista, *Rock And Roll* fu l'assalto sonoro più sfacciato dai tempi di *Whole Lotta Love*, un brano perfetto per titillare la folla, che da allora – e per il resto della loro carriera – sarebbe diventato un momento centrale nei concerti degli Zep. **MW**

Kenny Aronoff, Supersonic Blues Machine

"Rock And Roll. L'adoro. Ha una batteria incredibile, dall'inizio [*si batte petto e gambe a ritmo perfetto*]. Solo Bonham poteva riuscirci. Suona con la sinistra sul rullante come se fosse uno shuffle dei vecchi tempi, ma è un beat rock che spacca. Una struttura ritmica semplice e stupefacente".

When The Levee Breaks

LED ZEPPELIN IV, 1971

"È l'intro di batteria degli Dei", così dice Jason Bonham del ritmo monolitico che avvia *When The Levee Breaks* e la chiude quasi sette minuti dopo. "Potresti suonarla ovunque, e tutti saprebbero che è John Bonham". Indubbiamente, il brano finale di LED ZEPPELIN IV appartiene a Bonzo. Anche se presenta una delle produzioni più memorabili di Jimmy Page, un arazzo turbinante di chitarre simil-raga, armoniche a bocca a ritroso e un'atmosfera paludosa e psichedelica, è il ritmo metronomico del batterista, forza bruta e mostruoso carisma, a dar forma a questa rilettura di un singolo semidimenticato a 78 giri di Kansas Joe McCoy e Memphis Minnie. Il terzo disco degli Zeppelin non era andato bene come i precedenti. Page non era preoccupato, ma aveva deciso di gettare nel calderone del successivo ogni possibile idea e spunto. Lui e il gruppo erano riandati a Headley Grange, dove avevano registrato parte di III. La mossa gli diede quella concentrazione in più di cui avevano bisogno. "Vivevamo in una casa con accanto un furgone che dentro aveva uno studio di registrazione. Eravamo immersi nella musica, tutti assieme, sia quando mangiavamo, che quando dormivamo", disse Page alla rivista «Rolling Stone». "Potevamo spingere fino all'estremo ogni volta che volevamo, come nel caso di *When The Levee Breaks*: è così densa e buia – non c'è un colore adatto per descriverla. Non è nera. È ancora più scura". Prima della versione che apparve su IV, avevano tentato di registrarla altre due volte. Il primo tentativo sarebbe apparso nella ristampa del 2015 dell'antologia postuma CODA, col titolo *If It Keeps On Raining*. Anche se questa prima versione non è molto diversa da quella finale, manca di alcuni elementi chiave, primo tra tutti il ritmo da terremoto di Bonham. Il tecnico del suono Andy Johns aveva il compito di catturare la magia. Decise di piazzare la batteria di Bonham nella tromba delle scale di Headley Grange, appendendo i microfoni direttamente sopra di lui. L'intuizione sortì gli effetti desiderati. "Dissi: 'Bonzo, vieni e senti questo, amico mio'. Lui arrivò e disse: 'Sì, cazzo, ora ci siamo!'. E tutti furono molto contenti". Bonham fornì la spina dorsale attorno a cui Page operò la sua magia. Stratificò il suono attorno ai tamburi, facen-

do sì – volutamente – che il brano mutasse di continuo. "Ogni dodici battute c'è qualcosa di nuovo, anche se a un primo ascolto non si coglie", disse Page. "Ci sono moltissimi effetti che all'epoca non erano mai stati usati prima – voci effettate, un assolo di armonica suonato a ritroso…". Addirittura rallentò la traccia originale, aggiungendo un altro effetto. *Stairway To Heaven* è senza dubbio il brano distintivo di IV, ma *When The Levee Breaks* ha probabilmente avuto un influsso addirittura maggiore. È stata coverizzata da dozzine di altri artisti e centinaia ne hanno usato dei sample, da Eminem e Beastie Boys fino a Björk e Aphex Twin. E alla fine, tutto ritorna a un elemento: quel battito di batteria. Il battito di batteria degli Dei. **DE**

Phil Collins

"Moltissimi brani dei Led Zeppelin mostrano che immenso batterista fosse John Bonham, ma nessuno più di questo: il beat qui è inarrestabile. Nessuno poteva pestare duro come lui. I Genesis erano sempre in tour, e gli Zeppelin erano sempre in tour da qualche altra parte, per cui le nostre strade non si incrociarono mai, ma negli anni 70 lo osservavo con ammirazione. Era un batterista che ti spronava a fare sempre del tuo meglio, anche se eravamo molto diversi".

Going To California

LED ZEPPELIN IV, 1971

Esiste un esempio migliore della delicatezza degli Zeppelin, spesso colpevolmente dimenticata? Probabilmente no. L'acustica di Page e il mandolino di Jones s'intrecciano, mentre Plant offre un peana struggente – e deliziosamente ingenuo – a Joni Mitchell e il suo fascino. Originalmente ispirato al soggetto molto meno delicato dei terremoti in California, la versione finale del testo nacque dal tentativo di Plant di 'ritrovare se stesso' mentre se la spassava tra le groupie di Los Angeles. A metà strada però il suo rimuginare deviò verso la Mitchell e LED ZEP IV si ritrovò con una ballad acustica senza riff e totalmente *hippie friendly*. John Bonham non c'è. E probabilmente è meglio così. **IF**

Over The Hills And Far Away

HOUSES OF THE HOLY, 1973

Un altro brano che era iniziato, in forma solo abbozzata, nel corso della permanenza di Page e Plant a Bron-Yr-Aur nel 1970. Inizialmente s'intitolava *Many, Many Times* ed era un'altra delle odi hippie di Robert Plant all'uso della marijuana e del viaggiare per 'la strada aperta' (dal vivo, il verso *'I live for my dreams and a pocket full of gold'* fu cambiato in *'I live for my dreams and some Acapulco gold'*, con il riferimento all'Acapulco, una varietà di cannabis molto ricercata nei primi anni 70 per la sua inusuale intensità e il colore accattivante). Ma l'autentico oro in *Over The Hills And Far Away* si nasconde nella musica, con Page che guida la strada con la classica combinazione 'luce e tenebra' di chitarre acustiche ed elettriche, incorniciata da una batteria bellicosa e un basso molto teso. Come gli altri brani di HOUSES OF THE HOLY, ha un finale caratteristico, con una dissolvenza che richiama il sole al tramonto. **MW**

Qui e di fronte: i Led Zep conquistano Earl's Court, maggio '75.

«Esiste un esempio migliore della delicatezza degli Zeppelin, spesso colpevolmente dimenticata, di *Going To California*? Probabilmente no»

The Rain Song

HOUSES OF THE HOLY, 1973

Se esiste un disco dei Led Zeppelin sottovalutato dalla critica, questo è HOUSES OF THE HOLY. Il suo cuore pulsante è *The Rain Song*, un'epica ode ultraterrena in grado di rivaleggiare con *Kashmir* e *Stairway To Heaven*. Page concepì il brano a Plumpton Place, il suo ritiro elisabettiano annidato nella campagna del Sussex. Affermò fosse la risposta alla lamentela di George Harrison secondo cui gli Zeppelin non avevano mai suonato una ballad decente, e l'animo ferocemente competitivo del chitarrista non poteva lasciar correre (come ulteriore scherno all'ex Beatle, Page aggiunse perfino le note iniziali di *Something* di Harrison nell'arrangiamento del brano). Ma *The Rain Song* era molto di più di una rockstar che prendeva in giro un'altra. In poco più di sette minuti e mezzo, gli Zeppelin confezionarono la loro canzone d'amore più esplicita, dal testo elegantemente commosso e sincero privo di abbellimenti o imbarazzi. Il tutto deve a John Paul Jones tanto quanto deve a Page: il bassista aggiunse l'arrangiamento al Mellotron che donò al brano la sua qualità eterea, come anche le lucide note del piano che cadono come gocce di pioggia. "Non credo abbiano composto una canzone così raffinata prima d'ora", notò il tecnico del suono degli Zeppelin, Eddie Kramer. "È bellissima". Non si sbagliava. *The Rain Song* non avrà forse la stessa forza o drammaticità di *Stairway* o *Kashmir*, ma sotto il profilo della grazia o della bellezza nessuna delle due le sta alla pari. **DE**

The Song Remains The Same

HOUSES OF THE HOLY, 1973

Quando nel 1973 gli Zeppelin pubblicarono HOUSES OF THE HOLY, erano il gruppo più grande al mondo, come gioiosamente si può percepire dalla natura felice del disco. L'apertura affidata alle scampanellanti chitarre sinfoniche di *The Song Remains The Same* – in parte overture sonica (in studio, il titolo di lavoro del brano variava tra *The Overture* e *The Campaign*) e in parte sogno hippie – dava una sensazione di gioiosa abbondanza ed eccitazione vitale. La voce caramellosa di Plant si modulava in grida quasi da Banshee, che Page accelerò ulteriormente manipolandola in studio. E anche se le chitarre tintinnanti sono riprese dagli accordi di apertura del brano degli Yardbirds *Tinker, Tailor, Soldier, Sailor* (originariamente attribuito a Page e al batterista Jim McCarty), qui Page lavora di sovraincisioni al punto che la chitarra inizia a somigliare a un sitar o una tambura. E anche la voce accelerata artificialmente di Plant risulta talmente

acuta da dare un sapore di musica vocale indiana. Gli Zeppelin erano all'apice della loro energia, e non sarebbero mai più sembrati tanto deliziati, uniti, insomma… felici. Il titolo del brano sarebbe stato riusato per il docufilm di qualche anno dopo, mentre la frase in sé ormai è diventata un modo di dire. **MW**

No Quarter

HOUSES OF THE HOLY, 1973

Iniziata durante le sessioni per il terzo disco, completata durante la registrazione del quarto, ma rimasta da parte finché John Paul Jones non la riarrangiò con dei synth per il quinto, *No Quarter* superò la sua posizione da *panchinara* per diventare una pietra miliare nel canone Zeppelin. Il titolo deriva da un motto dell'esercito – il principio di non dare né chiedere mercé in battaglia, fondamentalmente una sentenza di morte – ma fu ispirato da un tipico folle slogan di Keith Moon. Eppure, la sua atmosfera molto *chill* (*'Close the door, put out the lights'*, intona solennemente Plant, con una voce filtrata e distorta) è del tutto in contrasto col resto del disco, che invece trabocca di esultanti invocazioni musicali. È stato dal vivo però che l'inquietante piano/synth di Jones rese questo un cardine essenziale degli Zeppelin. In concerto, *No Quarter* avrebbe preso vita propria, spesso superando i 30 minuti, incorporando sezioni del *Concierto de Aranjuez* di Joaquín Rodrigo, *Amazing Grace* o addirittura alcune variazioni di Rachmaninov. Anni dopo, Jones la scelse come colonna sonora per la sequenza fantastica che lo vedeva protagonista nel film dei Led Zep *The Song Remains the Same*, nella quale interpretava un viaggiatore mascherato che si aggirava per i cimiteri. **MW**

Fabrizio Grossi, Supersonic Blues Machine

"*No Quarter* [la versione dal vivo in *The Song Remains The Same*]. Quella di studio era già un capolavoro, ma quella live presenta tutti gli elementi che hanno reso gli Zeppelin il miglior gruppo hard-rock blues di tutti i tempi. C'è il blues, ma anche la psichedelia e quel sapore tutto inglese gotico scuro, decadente, romantico che è parte indissolubile dal fascino del brano. E poi, l'elemento jam. Dal vivo, Jonesy è fermo dietro alle tastiere per la maggior parte della canzone. Una performance minimalista, che però ti soverchia. Gli Zeppelin al loro meglio. Quando riuscirò a realizzare una canzone come questa con i Supersonic Blues Machine, allora considererò compiuta la mia missione".

D'yer Mak'er

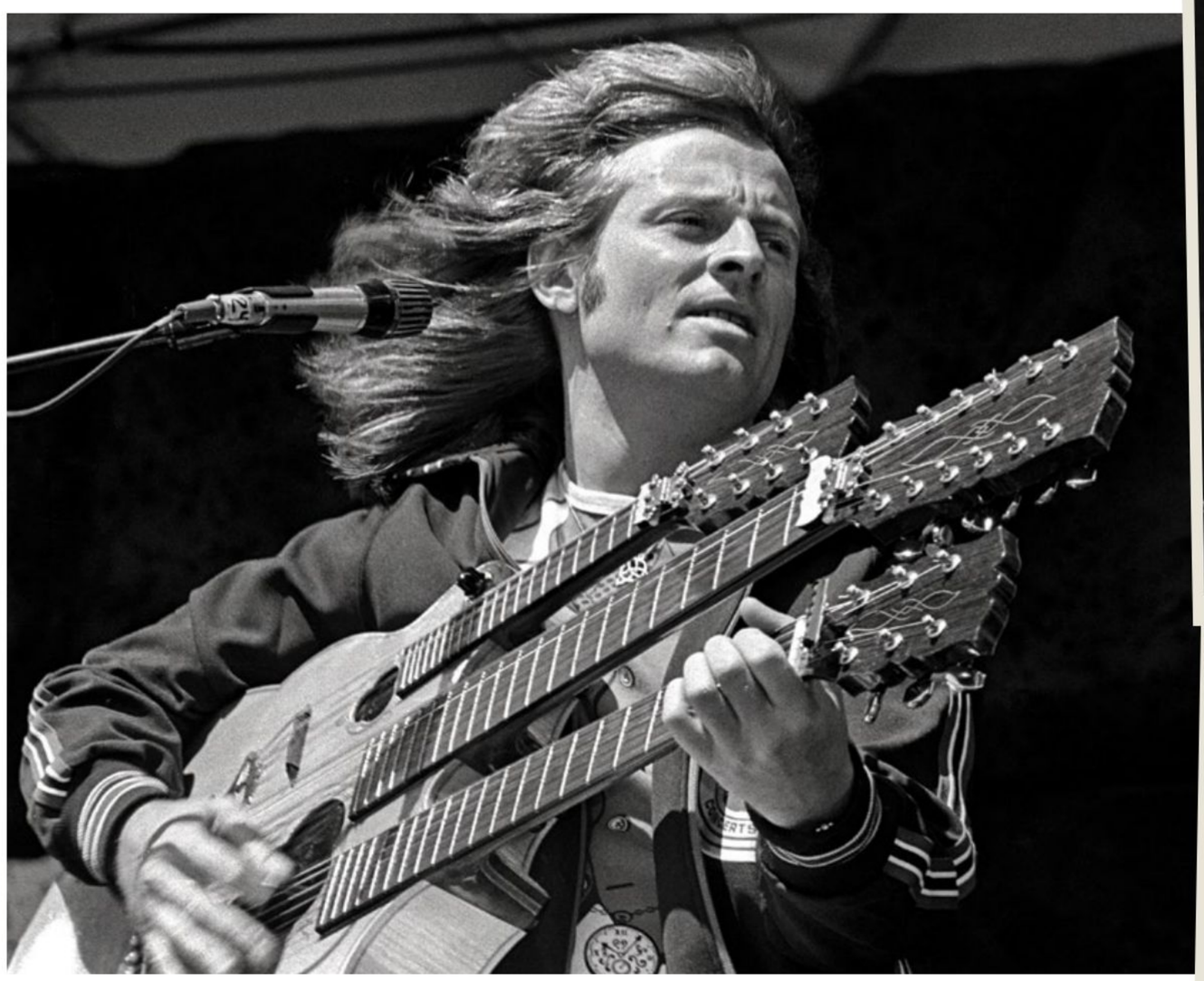
HOUSES OF THE HOLY, 1973

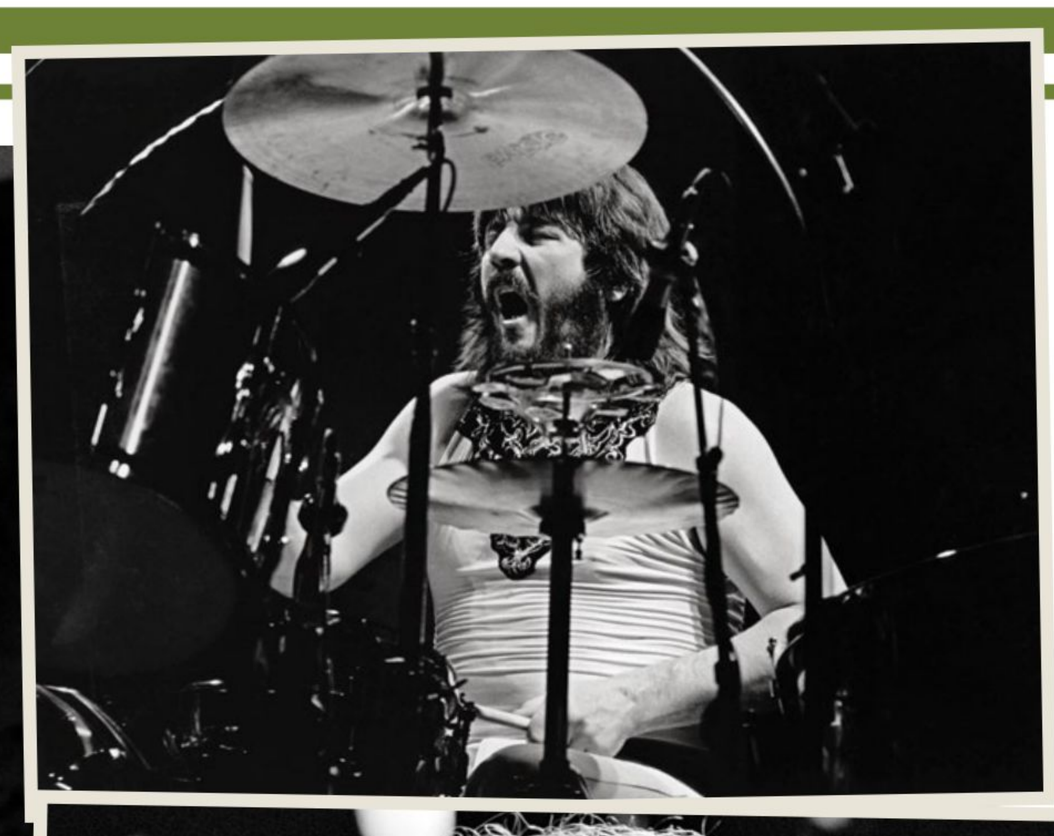
Secondo un (parzialmente pentito) John Paul Jones, l'unica escursione nel reggae degli Zeppelin nasce come uno scherzo in studio, scherzo a cui nessuno prestò la dovuta attenzione. Originalmente basato su un beat buttato giù per gioco da Bonham che partiva come un doo-woop e finiva come il dub più pacchiano a cui si potesse pensare, *D'yer Mak'er* (che corse il rischio di essere pubblicato come singolo in UK, proposto con insistenza dal futuro campione della world music Plant) diventò da subito una calamita per gli scherni della stampa. Ma in fin dei conti, anche un catalogo come quello degli Zeppelin ogni tanto ha bisogno di una sana risata. **IF**

The Ocean

HOUSES OF THE HOLY, 1973

Anche se accreditato a tutto il gruppo, *The Ocean* diventò il brano di John Bonham – ancora più di *Moby Dick*. Canzone vertiginosamente movimentata che contiene il riff di chitarra degli Zep più colossale dai tempi di *Bring It On Home*, era chiaramente costruita per compiacere il pubblico nel modo più elementare possibile – Bonham in totale *Bonzo mode*, che ringhiava contando il beat esplosivo della canzone ("Siamo già a quattro,





«Non credo abbiano composto una canzone così raffinata prima d'ora. Bellissima»
Eddie Kramer, tecnico del suono su *The Rain Song*

ma ora siamo a posto e poi ecco… uno… due… tre… POW!") – ed era già un elemento esplosivo dei concerti del gruppo anche prima di essere pubblicata su disco. L'Oceano del titolo era un ambiguo riferimento di Plant al "mare di mani" che vedeva ogni sera durante i concerti del gruppo. Il verso finale *'The girl who won my heart'* fa riferimento a sua figlia minore, Carmen, che, quando nel 1971 registrò la sua voce per la canzone, aveva tre anni. Ma la dinamite è tutta di Bonzo. **MW**

In My Time Of Dying

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Brano accreditato a tutti e quattro i membri, cosa ancora più strana del solito, visto che *In My Time Of Dying* è un antico brano gospel registrato da molti altri, non ultimo Bob Dylan nel 1962, e ispirato da un passo della Bibbia (*Salmi* 41, 4: "Il Signore lo sosterrà sul letto del dolore; tu lo assisti quando giace ammalato"). Da adolescente, Plant l'aveva addirittura cantato nei folk club, ispirandosi a Dylan. La monumentale versione di oltre 11 minuti che gli Zep pubblicarono nel 1975 si basava più su quella del 1928 di Blind Willie Johnson intitolata *Jesus Make Up My Dying Bed*, titolo a cui Plant si riferisce nel suo adattamento (assieme al rantolo "Oh, my Jesus!" nel *climax* del brano, che alcune volte dal vivo per ridere lui alternò con "Oh, Georgina!", a quanto pare il nome di una sua conquista del momento). È interessante che Page usi il brano per dimostrare le sua capacità alla slide, stile in cui Blind Willie Johnson eccelleva. A parte la curiosità sugli autori, la canzone è una delle più potenti ed evocative mai registrate dagli Zeppelin. Durante il tour del 1977, Plant insistette per eliminarla dalla setlist, temendone gli acuti. In seguito però cambiò idea. **MW**

Kashmir

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Gli Zeppelin realizzarono il loro terzo, e ultimo, capolavoro con *Kashmir*. Dello stesso livello delle altre due pietre miliari *Whole Lotta Love* e *Stairway To Heaven,* era destinata a trascendere le barriere musicali ed essere universalmente riconosciuto come classico. Ulteriore brano in cui Page utilizza l'accordatura DADGAD per realizzare una spinta musicale e metaforica verso un orizzonte irresistibile e lontano, *Kashmir* racchiudeva il multiforme approccio degli Zeppelin alla musica rock (in parte rock, in parte funk, e in parte tempesta di polvere himalayana) in modo totale almeno quanto *Stairway*… ma possibilmente con un risultato ancora più grandioso. Di sicuro, Robert Plant la pensa così anche oggi. Specialmente oggi: "Vorrei che fossimo ricordati più per *Kashmir* che per *Stairway To Heaven*", ha dichiarato. "È perfetta – non c'è nulla di eccessivo, niente isterismi vocali. Perfetto Zeppelin". Page non si spinge così avanti, anche se concorda nel ritenerlo uno dei loro momenti migliori. "All'inizio eravamo solo io e Bonzo a Headley Grange", ha spiegato. "Lui è partito con i tamburi e io ho fatto il riff e le sovraincisioni, che in effetti poi alla fine sono state duplicate da un'orchestra, cosa che ha dato ancora più vita al tutto. La cosa ci è sembrata così particolare e con una qualità tutta sua. È bello cercare di cogliere un'atmosfera precisa, e sapere che ci sei riuscito". Plant scrisse il testo nel 1973, mentre era in vacanza in Marocco. Jones arrangiò gli archi e i fiati, che furono suonati da dei turnisti, mentre lui si dedicò al Mellotron. Anche se il nome fa riferimento a una regione contesa da India e Pakistan, nessuno degli Zep era mai stato nel Kashmir. Con il testo che evoca immagini di *'Talk and song from tongues of lilting grace'* (una chiamata mistica enochiana?) e *'pilot of the storm who leaves no trace, like thoughts inside a dream'* (forse un mago?), *Kashmir* è un altro maestoso momento degli Zeppelin che sembra risuonare di un significato occulto. Nel 1975, sul palco di Earls Court, Plant definì *Kashmir* come una rivisitazione musicale dei "nostri viaggi in Marocco… e la storia dei nostri tempi sprecati". Il vecchio brano degli Yardbirds di Page *White Summer* fu ripreso come preludio a *Kashmir*, tramutando il tutto in una pietra miliare di 20 minuti. C'era qualcosa di profetico in tutto ciò: nel 1977, durante l'ultimo tour USA degli Zeppelin, quando gli chiesero cosa avrebbe fatto in futuro, Plant rispose in modo inquietantemente corretto che qualsiasi cosa avrebbe fatto sarebbe stata "un'estensione di ciò che sto facendo ora, ma non credo che sarò circondato da tutto questo isterismo. Credo che un giorno andrò in Kashmir, quando per

me avverranno grandi cambiamenti e dovrò andare via e pensare al mio futuro come un uomo e non come un ragazzino urlante". E un "grande cambiamento" si stava avvicinando, anche se ancora non lo sapeva. Page e Plant avrebbero ripreso *Kashmir* per il loro disco del 1994 NO QUARTER: UNLEDDED. Page poi avrebbe "mandato per telefono" una parte di chitarra per l'hit del 1998 di Puff Daddy *Come With Me*, una rivisitazione di *Kashmir*. E, cosa più significativa, quando i Led Zeppelin si riformarono per il loro concerto del 2007 all'O2, fu *Kashmir* a chiudere lo show. **MW**

Boogie With Stu

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Malgrado il fatto che le sessioni del '74 per PHYSICAL GRAFFITI avessero colto il gruppo in un momento di grande creatività, non riuscirono a produrre abbastanza materiale per il leviatano doppio che poi sarebbe diventato. Così, fu deciso di aggiungere a tre lati di canzoni inedite materiale preesistente originariamente registrato per III, IV e HOUSES OF THE HOLY. Una di queste gemme accantonate era una versione scintillante di *Ooh My Head* di Ritchie Valens, jammata assieme al pianista dei Rolling Stones Ian 'Stu' Stewart a Headley Grange, nel corso delle sessioni del '71 che produssero *Rock And Roll*. **IF**

Trampled Under Foot

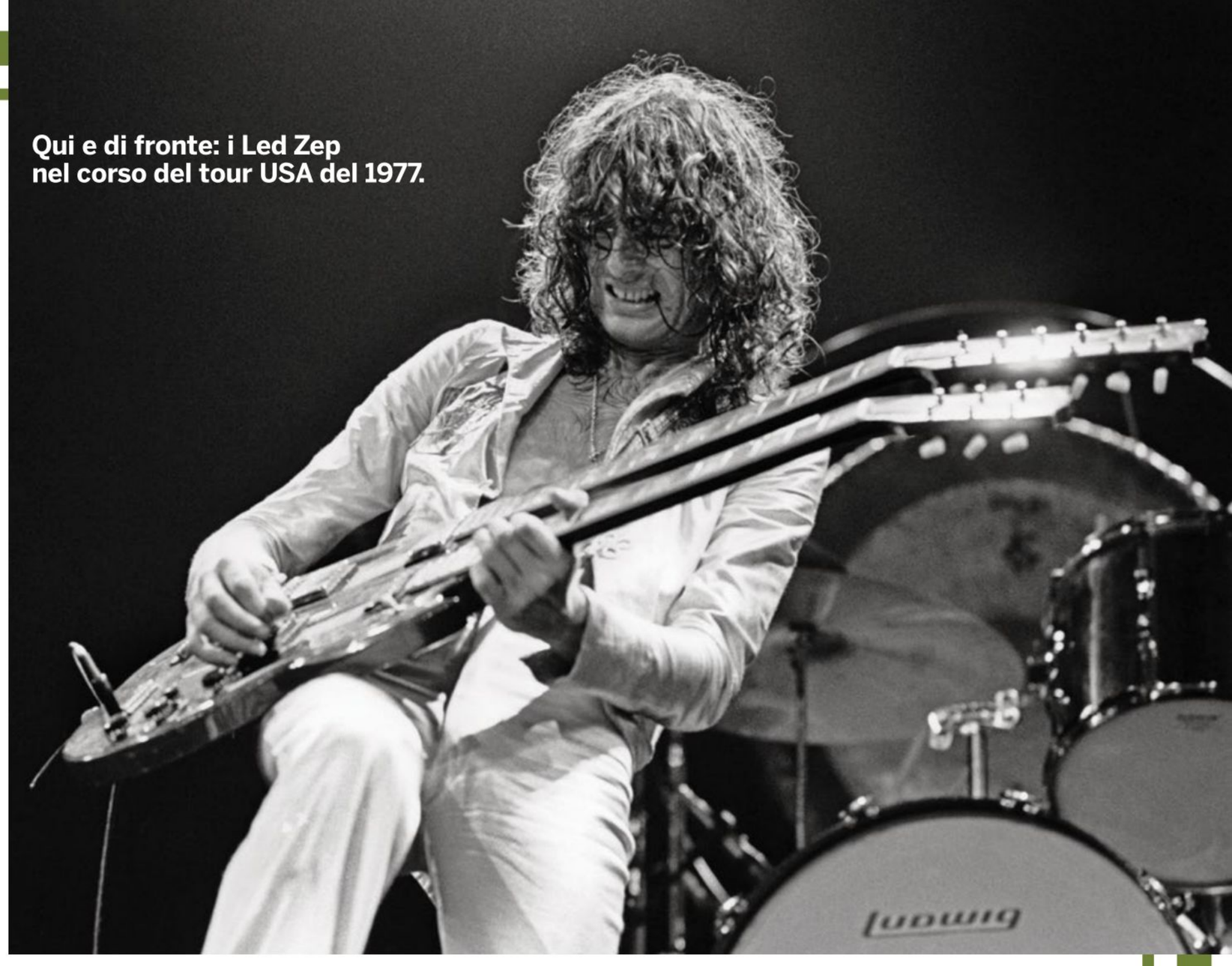
PHYSICAL GRAFFITI, 1975

T*rampled Under Foot* iniziò come uno stomp molto funk al clavinet (un clavicordo elettrico) intitolato *Brandy And Coke*, il cui beat stridente era ispirato da *Superstition* di Stevie Wonder, con un testo che Plant estrasse di peso da *Terraplane Blues* di Robert Johnson, una delle prime canzoni a paragonare una macchina rombante al corpo femminile – *'Pump your gas'*, *'Groovy leather trim'* e così via. Questi sono gli Zeppelin più divertiti e sguaiati, che si scatenano in una jam piena di doppi sensi, con una mitragliata di batteria alla Bonzo. Fu il batterista a suggerire a Page di non usare l'accompagnamento ad accordi strappati che stava adoperando, privilegiando un riff più sinuoso. Ma Page ebbe l'ultima parola quando scelse il titolo, che fa riferimento all'occultista VE Mitchell, l'uomo che scrisse: "Quando un Templare è accolto nell'Ordine, è costretto a sputare su un crocifisso e spesso perfino a calpestarlo". **MW**

The Rover

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Il secondo brano di PHYSICAL GRAFFITI era stato registrato tre anni prima, nel corso delle sessioni per HOUSES OF THE HOLY a Stargroves nell'Hampshire, anche se le radici risalgono addirittura al soggiorno di Page e Plant a Bron-Yr-Aur nel 1970. Il fatto che s'incastri alla perfezione in PHYSICAL GRAFFITI la dice lunga sull'approccio gloriosamente liberale del doppio. Strizzato tra il monumentale blues-funk di *Custard Pie* e il gospel elettrico di *In My Time Of Dying*, offre un momento estremamente cool, con Plant che recita il ruolo del vagabondo mistico, supportato da uno dei più geniali e instancabili lavori alla chitarra di Page. Come gran parte del doppio, le peculiarità della produzione gli danno un sound molto distorto, che all'epoca fece sì che più di un ascoltatore cercasse di pulire la puntina. Ma a quel punto della loro carriera, gli Zeppelin erano ben oltre piccole beghe mortali come la 'pulizia sonora'. Qualsiasi forza avessero evocato, li aveva resi inarrestabili. **DE**



Qui e di fronte: i Led Zep nel corso del tour USA del 1977.

> «Vorrei che fossimo ricordati più per *Kashmir* che per *Stairway To Heaven*»
> **Robert Plant**

Óskar Logi Ágústsson, The Vintage Caravan

"Scelgo *The Rover,* da PHYSICAL GRAFFITI. Credo sia una canzone incredibile. Il riff di chitarra è suonato in modo davvero strano, ma funziona benissimo e ha un brontolio, come un basso pulsante. Il ritornello poi è uno dei momenti di rock melodico più belli mai realizzati. È perfetto".

Houses Of The Holy

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Houses Of The Holy era stata pensata come canzone che desse il titolo al precedente disco del gruppo, ma poi fu lasciata fuori perché, disse Page, "non era adatta". Eppure, il suo ritmo ciondolante e le chitarre cicciotte provavano la capacità di funkare degli Zeppelin assai meglio di quanto avesse fatto *The Crunge*. E anche il testo era superiore, con il titolo che alludeva ai luoghi dove i ragazzi degli anni 70 compivano i riti di accesso al mondo della sessualità: cinema, concerti, sedili posteriori. Plant canta: *'Let me take you to the movies, let me take you to the show, let me be yours ever truly…'* dove può *'wander in your garden, and the seeds of love I'll sow'*. Ci sono anche accenni ammiccanti alla *'Satan's daughter'* e un riferimento – meno ovvio ma più accurato – all'occulto nel verso *'an angel on my shoulder, in my hand a sword of gold'*. **MW**

Ten Years Gone

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Nella primavera del 1974, gli Zeppelin tornarono per la terza volta a Headley Grange, portando con sé lo studio mobile di Ronnie Lane (meno caro di quello degli Stones) e il ↔

tecnico del suono Ron Nevison. Solo Page però dormì nel cottage. Il resto del grupo preferì il vicino – e più confortevole – Frensham Pond Hotel. Rapidamente emersero otto nuovi brani, tutti lunghi, quattro dei quali non solo avrebbero costituito la base di quello che probabilmente è il loro disco più importante, PHYSICAL GRAFFITI, ma avrebbero addirittura spinto la musica degli Zeppelin in un altro reame: *In My Time Of Dying, Kashmir, In The Light*, e questa *Ten Years Gone*. Tutti momenti di profondo misticismo musicale e, a parte la stridente *Kashmir*, tutte canzoni che iniziano con una calma glaciale. La sublime *Ten Years Gone* – il cui mood crepuscolare si rivela anni luce più avanzato rispetto alla più prosaica *Since I've Been Loving You* – prende l'avvio come un brano strumentale, con Page che usa 14 tracce di chitarra per creare l'ipnosi della parte armonica. Il testo di Plant, uno dei suoi migliori, apparentemente parla di un'ex fidanzata che viene mollata quando gli chiede di scegliere tra lei e i fan. Ma ovviamente non è di questo che parla davvero questa invocazione paludosa e a tratti euforica. Per il suo vero significato, l'ascoltatore deve confrontarsi col proprio passato, e le proprie ferite. **MW**

Down By The Seaside

PHYSICAL GRAFFITI, 1975

Brano delizioso, che impiegò quattro anni prima di riuscire a trovare spazio in un disco degli Zeppelin, e oggi viene spesso

Foto piccola in alto: backstage a Knebworth nel 1979. *'Le infermiere lo fanno meglio'*, dice la t-shirt di Robert Plant, Oakland Coliseum, luglio 1977.

citato come ottimo esempio di quanto fossero diversi gli Zep dai contemporanei gruppi heavy rock. Nacque come spunto nel corso della permanenza di Page e Plant a Bron-Yr-Aur nel 1970, poi fu levigata nel corso delle sessioni per IV e, quando finalmente fu scelta nel 1975, fu considerata un ammiccamento al morbido country-blues di Neil Young. *Down By The Seaside* è rilassata, come suggerisce il titolo. Ciò che le dà la spinta in più è l'arrangiamento in tandem di Page e Bonham, che passa dal rilassato al frenetico e poi di nuovo al tranquillo. Tutto molto divertito e cool. Ma molto cool… **MW**

Achilles Last Stand

PRESENCE, 1976

Avendo usato tutto il vecchio materiale avanzato su PHYSICAL GRAFFITI, per il sesto disco gli Zep ricominciarono da zero. Una delle prime canzoni a prendere forma fu *Achilles Last Stand*, il lungo brano dal sapore epico che apre il lato A di PRESENCE. Costruito attorno al sound stridente di chitarra su cui gruppi come Metallica e Iron Maiden in seguito avrebbero innalzato le proprie carriere (Page disse di aver tentato di realizzare un suono che imitasse "la facciate di un palazzo gotico con stratificazioni di statue e ornamenti"), *Achilles Last Stand* presenta anche il primo di una serie di testi intensamente autobiografici che Plant si sentì quasi costretto a scrivere. Originariamente intitolata *The Wheelchair Song* (rimando tragicomico al fatto che il cantante era su una sedia a rotelle dopo l'incidente d'auto del 1975, nel quale per poco non morì), in questo caso il tema era l'esilio forzoso che aveva costretto il gruppo a diventare ciò che Page in seguito definì

"zingari tecnologici", e che indirettamente – sembra suggerire Plant – portò ai disturbi di cui soffrivano in quel momento. *'The devil's in his hole!'*, si lamentava in modo funesto. Page definì il suo assolo "come quello di *Stairway To Heaven*". Sinceramente oggi pochi concorderebbero, ma lui covinto ribadì: "Per me, è sullo stesso livello". **MW**

Nobody's Fault But Mine

PRESENCE, 1976

Gli Zeppelin mantennero il vizietto di 'ripescare' brani blues fino alla fine della loro storia. Uno dei punti di forza di PRESENCE era un altro classico di Blind Willie Johnson del 1928, *It's Nobody's Fault But Mine*. In origine, la storia di Johnson parlava del fatto che la sua cecità gli impedisse di leggere la Bibbia, incorrendo così nell'ira divina. Per gli Zeppelin, diventò una metafora molto efficace per la caduta dal paradiso. Plant adattò il testo per inserire alcuni versi molto rivelatori circa l'avere *'a monkey on my back'*, abbellendo il tutto con un'armonica giustamente gracchiante. L'unica parte originale del brano erano le linee di chitarra di Page, a cui Bonzo aggiunse il drumming più squassante dai tempi di *When The Levee Breaks*. Anche così, l'arrangiamento nel suo complesso deve molto al fascino esercitato su Page dal cantautore folk inglese John Renbourn e della sua versione del 1966 della stessa canzone – per la quale, come Page in questo caso, anche Renbourn si prese il credito. **MW**

«*Hot Dog* fu un momento di svago, proprio quando l'unità degli Zeppelin iniziava a mostrare segni di frattura»

Hot Dog

IN THROUGH THE OUT DOOR, 1979

Gli Zeppelin non nascosero mai il loro amore per il rock'n'roll più vintage, anche se raramente lo resero più chiaro che qui. Scritto come omaggio per la groupie texana Audrey Hamilton (da cui il sapore country), *Hot Dog* fu un momento di svago, proprio quando l'unità degli Zeppelin iniziava a mostrare segni di frattura. Con Jimmy Page e John Bonham persi nelle loro *scure abitudini*, toccò a Robert Plant e John Paul Jones mandare avanti la baracca nel corso delle sessioni a Stoccolma, nei Polar Studios degli ABBA. "Robert e io ci avvicinammo, e probabilmente ci separammo leggermente dagli altri due", disse Jones. "Ci ritrovavamo sempre a bere qualcosa in giro, e a chiederci: 'Ma che stiamo facendo?'. Ironicamente, *Hot Dog* fu l'unico brano a firma Page-Plant del disco. Anche se non è all'altezza della musica che scrissero nel corso della loro fase regale, almeno mostra che il legame non era del tutto svanito. Anni dopo, Page ripensò al brano con una qual certa tenerezza: "*Hot Dog* fu divertente. Solo quello". Caritatevole forse, ma anche vero. **DE**

Fool In The Rain

IN THROUGH THE OUT DOOR, 1979

Il momento più gioioso di un disco altrimenti intriso di un senso quasi gotico di polverosa dissoluzione. *Fool In The Rain* originariamente era stata concepita da Robert Plant e John Paul Jones dopo aver visto alla tv le scene della folla estatica a Buenos Aires nel corso del Campionato del Mondo di Calcio 1978 in Argentina. Da qui, il beat leggermente influenzato dal samba, il riff saltellante al piano, una voce giocosa, una chitarra spagnoleggiante e alcuni dei tocchi percussivi più ben fatti di Bonham, tra fischietti, campanacci e battiti di mano. Sembrò che anche nella loro ora più buia, gli Zeppelin continuassero a spingersi al di là di quel che i loro contemporanei avrebbe potuto osare, o anche solo immaginare. Poi, proprio quando uno si è abituato all'idea che Page lasci lavorare gli altri, il chitarrista arriva con un assolo così ricco di effetti da lasciare a bocca aperta. Non per il virtuosismo, ma per la pura baldanza (il suono fu ottenuto facendo passare il segnale della chitarra per una pedaliera MXR Blue Box). Tristemente, il gruppo non ebbe mai occasione di eseguire *Fool In The Rain* dal vivo, anche se nel 2005 Plant tentò di realizzarne una versione con i Pearl Jam, nel corso del concerto di beneficenza per l'uragano Katrina alla *House of Blues* di Chicago. **MW**

Bonzo's Montreux

CODA, 1982

Vi piacciono gli assoli di batteria rock? Non ai concerti, dove probabilmente siete già 'preparati' e in caso potete sempre sgattaiolare ai bagni o al bar. Parliamo di casa, seduti, desiderosi di ascoltare della bella musica. Se la risposta è sì, allora *Bonzo's Montreux* è il vostro brano. Se è no, nessun ammontare di 'orchestrazione di batteria' ed effetti elettronici aggiunti – dopo la morte di Bonzo – da Jimmy Page farà sì che vi venga voglia di ascoltarlo più di una volta. Non perché non sia bello. In effetti, è addirittura magnifico – se vi piace la musica alla 'passami la canna'. Ma se invece volete il Bonzo più vero e scatenato come si deve alla batteria, procuratevi la collezione di Dvd del 2005. Al confronto, questa è una bambinata. **MW**

Led Zeppelin II

Registrato nel mezzo di eventi destinati a diventare pura leggenda, il secondo disco dei Led Zeppelin tramutò gli eredi del rock nei suoi indiscussi sovrani.

Testo: Mick Wall | Box: Dave Lewis

Riff acuminati come un arpione. Grida demoniache che si levano come fuochi fatui per le colline devastate delle vostre menti sconvolte. Tamburi voodoo e bassi tribali che fanno ribollire il sangue come se eruttasse dalla vostra anima già morta. Esatto, parliamo dell'esplosione apocalittica che costituisce il secondo disco dei Led Zeppelin, nato da folli avventure per le strade ancora selvagge dell'America, in un tempo, il 1969, in cui Charles Manson uccideva per il puro gusto di farlo e gli uomini camminavano sulla Luna. Un'epoca in cui Woodstock si poneva delle domande, e Altamont era appena dietro l'angolo. Un tempo in cui i Led Zeppelin diventavano il più grandioso gruppo rock di tutti i tempi, zigzagando da costa a costa, e al contempo registrando quello che per i fan più incalliti rimane il migliore – sicuramente il più pesante – disco che il gruppo abbia mai pubblicato a suo nome.

Alla fine di maggio, con il loro primo disco al n. 10 in classifica, il gruppo terminò il suo primo tour USA con due serate sold out al Fillmore East di New York City. Recensendo il concerto, «Variety» scrisse che "l'ossessione del gruppo per la potenza, il volume sonoro e il melodramma in scena… lo porta a rinunciare alla musica in favore della bruta energia che soddisfa il suo pubblico, prevalentemente giovane". Dopo il secondo concerto, la Atlantic Records organizzò un party in loro onore al Plaza, dove gli fu consegnato il primo disco d'oro per LED ZEPPELIN. In quella stessa occasione, Jimmy Page fu informato che era tempo di smettere di cincischiare e di completare il secondo disco, dato che l'etichetta voleva un successore a tempo di record. Pronto all'appello, Jimmy ordinò al gruppo di tornare in studio subito dopo il party. La musica si stava evolvendo a rotta di collo anche sul palco, con molte delle jam spontanee del loro primo tour USA che prendevano vita, tramutandosi in canzoni ben definite – *Whole Lotta Love*, che era emersa all'inizio del tour come parte di un'improvvisazione più estesa durante l'esecuzione di *As Long As I Have You*; l'ipnotica *What Is And What Should Never Be* e un rock'n'roll più breve e pulsante intitolato *Ramble On*. I tour americani ormai seguivano una routine consolidata: Clive Coulson supervisionava la parte logistica. Richard Cole "intratteneva" il gruppo – un eufemismo per dire che gli procurava alcool e droghe, e gli portava le groupie più disponibili. Il loro modo di porsi poteva creare situazioni complicate, soprattutto per Plant, che aveva ancora l'abitudine di andare in giro a piedi nudi con i capelli che gli arrivavano fin sulla schiena. Chiunque non tollerasse la vista in un hippie palesemente stra- ↦

«LED ZEPPELIN II fu il disco più venduto negli USA quell'anno, scalzando ABBEY ROAD dal n. 1 e impedendo a LET IT BLEED degli Stones di arrivare in vetta»

fatto, gli sputava addosso, gli urlava contro insulti e più in generale lo bullizzava. A Chicago, prima di un concerto nel già stracolmo Kinetic Circus, il manager degli Zeppelin, Peter Grant, scoprì che il gestore del locale vendeva altri biglietti sul retro e intascava i soldi. Lui e Cole lo afferrarono e lo costrinsero a tirar fuori il grano. Poi gli perquisirono l'ufficio e trovarono pacchi di biglietti falsi. Grant c'era già passato e non potevi fregarlo. Se Dio esisteva, Grant era l'araldo della sua giusta ira. Gli Zeppelin non si facevano notare solo per la musica. Ann Wilson, in seguito co-fondatrice degli Heart, andò assieme alla sorella Nancy a vedere gli Zeppelin al Greenlake Aquatheater di Seattle. "Il livello di arrapamento nelle ragazze più grandi in mezzo al pubblico ci aprì gli occhi", ricordava con un sorriso. "Non era uno dei soliti concerti tipo i Three Dog Night!". Per il 25enne Jimmy Page, già abituato alla vita *on the road* in America sin dagli anni degli Yardbirds, non c'era nulla di nuovo – tipo travestire Bonzo da cameriere e presentare un menù con nomi e foto di giovani ragazze più che disponibili. Ma le groupie non stavano solo a New York o Los Angeles. "C'era un bel gruppo", ricordava Plant con un sorriso, "Miss Murphy, the Butter Queen, Little Rock Connie dall'Arkansas. Qualcuna è ancora in giro, ma ora sono tutte maestre o avvocatesse". Nella Los Angeles del 1969 non esisteva groupie più famosa o ricercata di Pamela Ann Miller, *alias* Miss Pamela, *alias* Pamela Des Barres (come divenne più nota a metà degli anni 70, dopo aver sposato il cantante rock Michael Des Barres). Miss P "era troppo romantica per una semplice sveltina". Se stava con te, era "per tutto il tour – o almeno per tutte le date in città!". Essendo andata a

Plant e (sotto) Bonham nel corso del secondo tour USA degli Zeppelin, maggio 1969.

vedere gli Zeppelin la prima volta al Whisky a Go Go di LA, Miss Pamela, che era venuta con l'amica Miss Mercy, pensò che Page, col suo completo di velluto rosa, sembrasse fragile e indifeso "come Sarah Bernhardt". Alla fine del

Brano per brano

WHOLE LOTTA LOVE

Page – Bonham – Plant – Jones – Dixon

Page elaborò il classico riff di *Whole Lotta Love* nella sua casa di Pangbourne alla fine dell'estate del 1968. Circa nove mesi dopo, nell'aprile del 1969, fu questa canzone a dare il via alle session di LED ZEPPELIN II negli Olympic Studios a Barnes. Originariamente, la canzone prese forma attorno al riff a tre note di Page con la sua conclusione nell'ottava in Mi e una struttura ad accordi discendente, che usava un eco come sottofondo, effetto usato dal chitarrista per la prima volta durante un turno d'incisione con Mickie Most. Ulteriori sovraincisioni furono aggiunte negli studi A&M di Hollywood. Il lavoro fu completato nel corso di una maratona di missaggi negli studi A&R di New York, il 29 e 30 agosto. A supervisionare queste sessioni con Page c'era Eddie Kramer, famoso per il suo lavoro come produttore di Jimi Hendrix. "Con Jimmy la cosa interessante è che ci piaceva lasciare piccoli errori qui e là, per aggiungere un tocco di colore al tutto. E con *Whole Lotta Love* all'inizio lasciammo quel colpo di tosse", ricordava Kramer. "Poi, una volta arrivati al punto in cui Robert canta '*Way down inside*,' scoprimmo che avevamo sul nastro tracce della take otto – una traccia vocale precedente di cui sembrava non riuscissimo a liberarci – e così io e Jimmy lavorammo un po' col reverbero e ce la lasciammo. Errore? Errore fortunato!". A livello di testo, è presa pari pari da *You Need Love,* una canzone di Willie Dixon registrata nel 1962 da Muddy Waters. Nel 1985 Dixon citò gli Zep per le royalties e gli fu data ragione: in base a un accordo extragiudiziale, il nome di Dixon fu aggiunto nei crediti come coautore. Mentre parte la dissolvenza finale, Plant cita inoltre versi di altri brani di Willie Dixon, come *Shake For Me* e *Back Door Man*. *Whole Lotta Love* debuttò dal vivo nel corso del secondo tour USA, a un concerto al Winterland Ballroom di San Francisco il 26 aprile 1969. Gli Zeppelin avevano suonato il brano anche durante il loro concerto di supporto agli Who a Columbia nel Maryland, il 25 maggio 1969. Nel giugno 1969 l'avevano eseguita in una session alla BBC, per poi non eseguirla più fino al 1970. Da quel momento in poi divenne parte integrante del loro set, dilatandosi fino a comprendere un selvaggio medley rock'n'roll. Negli USA, dove i singoli tratti dai dischi passavano molto più spesso in radio (determinando vendite molto maggiori), il manager Peter Grant non si oppose alla pubblicazione di una versione accorciata di *Whole Lotta Love* come singolo, che nel gennaio 1970 si arrampicò fino al quinto posto della classifica di «Billboard» confermando i Led Zeppelin come uno dei nomi più interessanti del nuovo decennio. Ma Grant non intendeva permettere la stessa cosa in UK. Dando per scontato che Grant sarebbe stato d'accordo, la Atlantic stampò una prima edizione della versione da 3'12'' della canzone, con *Living Loving Maid (She's Just A Woman)* sul lato B. Si sa che copie promozionali furono distribuite alla stampa e alle radio, e che circa 500 finirono in un magazzino di Manchester, pronte per essere vendute. Ma Grant pretese che fossero tutte ritirate immediatamente, citando una clausola nel contratto del gruppo secondo cui lui e solo lui aveva il potere di autorizzare la pubblicazione dei singoli. Ovviamente, le copie sopravvissute alla 'purga' sono molto ricercate dai collezionisti. Nel novembre 1970 la CCS (la big band rock creata dal bluesman Alexis Korner) entrò nella Top 20 UK con una cover del brano. Fu questo arrangiamento che in seguito fu usato come tema per *Top of the Pops*, il popolare show televisivo settimanale con le classifiche di vendita, facendo di fatto entrare nella psiche di ogni amante del pop in Inghilterra, fosse o meno fan dei Led Zeppelin. Nel 1996 la compagnia di danza Goldug portò *Whole Lotta Love* nella Top 5 UK con un arrangiamento che la fondeva con il tema del trailer del film *Pearl & Dean*. Un anno dopo, nel settembre 1997, i membri sopravvissuti del gruppo finalmente approvarono la pubblicazione di un singolo ufficiale inglese del brano, con un nuovo editing di *Whole Lotta Love,* che fu pubblicato come Cd singolo promozionale in occasione della ristampa del catalogo degli Zeppelin a medio prezzo – arrivò al n. 21. Le vendite download del brano, quando fu pubblicata la raccolta MOTHERSHIP, lo portarono fino al n. 64 nel novembre 2007, poi *Whole Lotta Love* trovò una nuova fama su scala mondiale quando Jimmy Page ne eseguì una versione con Leona Lewis alla voce nel corso della cerimonia di chiusura delle Olimpiadi di Pechino 2008. La ristampa del 2014 di LED ZEPPELIN II comprendeva una versione "rough mix vocal" di *Whole Lotta Love* registrata agli Olympic Studios il 19 aprile 1969, e nello stesso anno il riff di *Whole Lotta Love* fu votato come il più grande riff di chitarra di tutti i tempi dagli ascoltatori di BBC Radio 2. Quando fu ascoltata la prima stampa di LED ZEPPELIN II, realizzata dal tecnico del suono Robert Ludwig, si decise che il suono del basso era troppo invadente. Questa prima tiratura fu richiamata e sostituita da una versione dove il basso si sentiva meno. La prima stampa, molto ricercata dai collezionisti, si può identificare da un piccolo monogramma RL, visibile nella zona tra la fine dei solchi e prima dell'etichetta.

concerto, ricordava che Jimmy era crollato sul palco ed era stato portato via da due roadie, "uno dei quali si fermò per raccogliere le pantofole di velluto rosso sgargiante di Jimmy". Dopo il concerto fu organizzato un party per il gruppo in quello che era all'epoca il posto più esclusivo di LA, un locale chiamato Thee Charming Experience, dove Miss Pamela vide gli Zeppelin "divertirsi al tavolo più in ombra della sala". Vide Richard Cole "portare in giro una ragazza giovane reggendola a testa in giù, con i piedi che sbattevano in aria e le mutandine roteanti attorno a una caviglia. Cole aveva la faccia sepolta fra le sue cosce, e lei si reggeva alle sue ginocchia per non cadere, la bocca scarlatta spalancata in un grido che nessuno poteva udire. Era difficile dire se la tipa stesse provando piacere o se stesse vivendo un incubo. Qualcun altro stava scopando sul tavolo". Pamela non riusciva a staccare gli occhi da Jimmy, che "sedeva quasi in disparte, osservando la scena, come se l'avesse già pensata: supervisore, creatore, una rockstar impassibilmente affascinante". Disgustata, se ne andò. Ma era stata notata, e quando il gruppo tornò a LA Page mandò Cole a cercarla… "Non erano solo loro", disse Pamela. "Gli Who facevano le stesse cose, e anche quelli di Hendrix". Anche se aggiunse: "Gli Zeppelin erano un po' più estremi, a volte diventavano rudi. Le ragazze avrebbero fatto qualsiasi cosa per stargli vicine, e loro se ne approfittavano". Page aveva già una "reputazione pessima" come "rubacuori e donnaiolo abituato a usare fruste e manette, apparentemente in totale contraddizione con il suo volto angelico e da poeta". Ma ciò non le impedì di diventare la sua "ragazza" a Los Angeles per tutto il resto del 1969. Nei giorni liberi di agosto, Page stava con Pamela, ascoltando di continuo i provini di LED ZEPPELIN II e prendendo "un sacco di appunti". Robert, nel frattempo, passava il suo tempo con una delle amiche di Pamela, Michele Overman.

Brano per brano
WHAT IS AND WHAT SHOULD NEVER BE

Page – Plant

W*hat Is And What Should Never Be* fu un altro brano su cui i Led Zeppelin iniziarono a lavorare nell'aprile del 1969 agli Olympic Studios. Ulteriori sovraincisioni furono effettuate in giugno a New York, sia nei Mayfair Studios che nei Groove Studios. A livello di testo, si ritiene possa riferirsi a una relazione accaduta nel corso di un tour – uno dei primi esempi di scrittura da parte di Plant. Il testo semi-sussurrato ricorda la versione di Julie Driscoll di *Season Of The Witch* di Donovan. Il brano si ricorda anche per gli effetti usati sulla voce e per la possente separazione stereo nella dissolvenza finale. Page era già passato dalla Telecaster alla Gibson Les Paul, sia per le registrazioni che per le performance dal vivo. "Avevo già lavorato un sacco di volte su quel tipo di effetti col phaser con Jimi Hendrix, sia in ARE YOU EXPERIENCED che in AXIS: BOLD AS LOVE", ci dice Eddie Kramer. "Ero uno di quelli che sapeva come ottenerlo. Mi piaceva realizzarlo, e mi piace ancora oggi. Diciamo che sono uno a cui piace giocare con le manopole. Quella canzone aveva proprio il tipo di effetti che ci piaceva fare ed è un esempio perfetto del mood di LED ZEPPELIN II". Una versione fu registrata il 24 giugno 1969 per le session della BBC a Maida Vale. In quell'occasione, Page concesse anche un'intervista a Brian Matthew: "Abbiamo finito il missaggio a New York, e dovrebbe essere pubblicato la prima settimana di agosto", anticipò al dj. Il chitarrista svelò anche che il disco si sarebbe intitolato LED ZEPPELIN II. Alla richiesta di Matthew di scegliere un brano rappresentativo del disco, Page citò *What Is And What Should Never Be*. "Ha un po' di tutto", disse. Assieme a *Whole Lotta Love*, *What Is And What Should Never Be* il 29 giugno fu trasmessa in *Top Gear*, il programma condotto su BBC Radio One da John Peel, quattro mesi prima della pubblicazione del disco. Fu eseguita per la prima volta dal vivo l'11 luglio 1969 nel corso della loro apparizione al Laurel Pop Festival nel Maryland, e poi di nuovo a Framingham il 21 agosto.

A quel punto, fu inserita nel set live dei tour USA di fine anno e da allora eseguita in ogni concerto dal 1970 fino al tour USA del giugno 1972. Dopo i Led Zeppelin, Robert Plant la eseguì nel 2003 nel suo tour mondiale, e Page & Plant la ripresero per il loro documentario del 1994 *MTV Unledded* e nei loro tour mondiali 1995/96 e 1998. I Black Crowes con Jimmy Page inclusero il brano nei loro tour USA del 1999 e 2000 – e appare anche nel loro disco EXCESS ALL AREAS – LIVE AT THE GREEK. La ristampa di LED ZEPPELIN II include una bonus track 'rough mix vocal' di *What Is And What Should Never Be* registrata agli Olympic Studios il 19 aprile 1969, mentre nel 2016, per accompagnare la pubblicazione del set THE COMPLETE BBC SESSIONS, la registrazione del 24 giugno 1969 alla BBC fu usata per realizzare un video animato promozionale.

Composto da materiale basato su idee nate nelle stanze d'albergo, lavorate nel corso dei soundcheck e messe alla prova nelle bollenti improvvisazioni live, LED ZEPPELIN II (come Page aveva già deciso si sarebbe chiamato) sarebbe divenuto il disco anni 70 *on the road* per eccellenza, pieno della folle esuberanza di un gruppo capace di cogliere un groove che a distanza di 50 anni crepita ancora di pura energia. E anche se fu prodotto in una miriade di luoghi diversi, il sound ottenuto aveva una qualità tridimensionale mai raggiunta prima su disco – impresa ancora più considerevole, se si pensa al modo folle in cui il gruppo si accinse alla sua realizzazione. Il tecnico del suono di tutte le sessioni, l'americano Eddie Kramer, che l'anno prima aveva lavorato con Hendrix su ELECTRIC LADYLAND, ricordava le registrazioni "da battaglia", realizzate in ogni studio in cui si era trovato. Alcuni degli assoli di Jimmy, disse, furono registrati nel corridoio. I risultati finali furono mixati in soli due giorni negli studi A&R di New York, "usando la consolle più primitiva che possiate immaginare". "Era tutto sparso – certe cose furono fatte a Londra, altre per strada – avevano un furgone pieno zeppo di nastri", ricorda Kramer. "Ricevetti una telefonata dal loro ufficio a New York: 'I ragazzi sono in città e vogliono sapere se ti andrebbe di aiutarli a mettere assieme questo disco'". "L'obiettivo era la sinestesia", disse Page: "Creare immagini con il suono". Erano solo a metà di quello che sarebbe stato l'anno più indaffarato delle loro vite, e il volo dello Zeppelin era appena iniziato. Il 13 luglio, a New York, si esibirono in un altro concerto da headliner, per lo Schaefer Music Festival che si teneva nel Singer Bowl a Flushing ↦

«Spesso ci trovavamo in controtendenza rispetto alle mode, senza nemmeno capire cos'avessimo fatto di così speciale»
Robert Plant

Carico prezioso: i Led Zep arrivano all'aeroporto di Honolulu con i master di LED ZEPPELIN II.

Meadow. La rivista «Cashbox» ne fece una recensione entusiastica, descrivendo Plant come "un candidato perfetto per il ruolo di superstar". Ma quello che i 25.000 spettatori avrebbero ricordato sarebbero stati i bis, con una jam monumentale a nove musicisti, con membri degli Zeppelin, del Jeff Beck Group, dei Ten Years After e dei Jethro Tull. Erano nel bel mezzo di una versione dilatata di *Jailhouse Rock* quando all'improvviso Bonzo s'impadronì della batteria e cambiò il ritmo fino a farlo diventare quello di *The Stripper*, e a quel punto iniziò a strapparsi i vestiti di dosso. Secondo Ric Lee, il batterista dei Ten Years After, "Bonham era ubriaco e si strappò pantaloni e mutande. La polizia se ne accorse, e io vidi Richard Cole e Peter Grant che la tenevano d'occhio. Le cose stavano per precipitare, e così Peter e Richard corsero sul palco, afferrarono ciascuno un braccio di Bonzo e mentre lo portavano via – tutto quello che potevi vedere era il culo nudo di Bonzo che spariva in lontananza. Ma così riuscirono a fargli rimettere i pantaloni prima che arrivasse la polizia". Ovviamente, spasso e mattane non erano ristretti al palco. Bill Harry, il nuovo addetto stampa londinese del gruppo, che si era unito al tour USA per alcune date, ricordava di essersi ritrovato dopo un concerto in compagnia della coppia ormai inseparabile Bonzo & 'Ricardo' Cole. Dopo aver spaventato il resto dei clienti dell'albergo ballando sui tavoli, "Richard andò al frigo e prese tutte le lattine di birra ficcandole in una sacca. 'Torniamo nella stanza di Bonzo'. Reggeva la sacca come Babbo Natale. Ci fermammo e demmo un'occhiata nel parcheggio. E in una macchina vedemmo un culo nudo che andava su e giù: era uno del gruppo che se la spassava con una ragazza. Salimmo nella stanza e un detective dell'albergo ci seguì perché avevamo un paio di ragazze. Richard gli allungò un po' di soldi e lui se ne andò. Entrammo nella stanza e uno dei ragazzi disse qualcosa a una delle ragazze e poi le vomitò addosso".

Il disco fu pubblicato nell'ottobre del '69 e si può dire che il vero rock degli anni 70 nacque con LED ZEPPELIN II tre mesi prima che il decennio iniziasse. I preordini erano circa mezzo milione di copie e fu il disco più venduto di quell'anno negli USA, scalzando dal n. 1 ABBEY ROAD dei Beatles e tenendo LET IT BLEED degli Sto-

Brano per brano

THE LEMON SONG

Page – Plant – Jones – Bonham – Burnett

Inizialmente, questa canzone fu attribuita a Page, Plant, Jones e Bonham, ma la ARC Music, detentrice dei diritti di *Killing Floor* (brano scritto e registrato da Howlin' Wolf) si fece subito sentire sottolineando come su LED ZEPPELIN II la canzone di Wolf, scritta usando il suo vero nome, Chester Burnett, apparisse col titolo *The Lemon Song* e fosse attribuita al gruppo. Fu raggiunto un accordo giudiziario e per un certo periodo le copie stampate in UK presentarono il brano col titolo *Killing Floor* dietro insistenza della Jewel Music, proprietaria dei diritti di edizione. In seguito tornò a essere *The Lemon Song,* con i crediti divisi tra il gruppo e Burnett. *The Lemon Song* fu incisa nei Mystic Studios a Los Angeles nel maggio 1969, con sovraincisioni effettuate in agosto negli studi A&M di Hollywood. Chris Houston era il tecnico del suono dei Mystic Studios: "Era uno studio piccolissimo", ricorda Houston. "Ero impressionato dalla capacità di Page di sovraincidere e creare esattamente il sound che voleva ogni volta. Quando suonavano, sentivi che c'era un'intesa spontanea e profonda. Registrammo la canzone dal vivo, con Robert Plant in piedi nel mezzo della stanza, con un microfono in mano. In *The Lemon Song* te ne accorgi quando Plant canta *'floor, floor, floor'*. Quell'eco era naturale". L'arrangiamento si ispira a *Cross-Cut Saw* di Albert King, immancabile nei concerti che poi Plant avrebbe tenuto nel 1981 con gli Honeydrippers. E, in più, c'è anche il verso '*squeeze my lemon*' tratto da *Travelling Riverside Blues* di Robert Johnson. Eseguita come *Killing Floor,* era presente nel tour di esordio degli Zeppelin negli USA, e diventò *The Lemon Song* solo a partire dai tour successivi. Alla fine del '69 fu tolta dalla setlist live, anche se la frase '*squeeze my lemon*' fu spesso inserita nel medley costruito all'interno di *Whole Lotta Love* e anche in altre parti. Parti del testo della canzone furono a volte usate in *How Many More Times* nel tour mondiale del 1998 di Page & Plant.

I Led Zep appaiono per la prima volta in Tv dal vivo a Copenhagen, marzo 1969.

nes lontano dalla vetta. Nel corso del terzo tour USA, sempre nel 1969, accadde il famoso 'incidente del dentice rosso', dopo la loro apparizione al Seattle Pop Festival nel giugno di quell'anno. Incidente che, come dirà in seguito il batterista dei Vanilla Fudge Carmine Appice, coinvolse una groupie e un dentice rosso americano. "Era solo per divertirsi. Quella era la mia groupie. L'avevo trovata io, avevamo un giorno libero e voleva apparire nel film con noi". O, come in seguito disse Plant: "Quando parla di queste cose la gente scorda sempre che noi ci divertivamo come scemi. Eravamo solo quattro ragazzi che si divertivano. La cosa che ricordo di più di quei tempi sono le risate che ci facevamo". Un festival in cui non furono presenti quell'estate fu il leggendario Woodstock, che si svolse davanti a circa 500.000 spettatori nella tenuta di Max Yasgur vicino a Bethel, Stato di New York, dalla mattina di venerdì 15 agosto fino alle prime ore di lunedì 18 agosto. In origine, era stato annunciato che gli Zeppelin sarebbero apparsi la notte del 16 agosto, assieme al Jeff Beck Group. In realtà, nessuna delle due band si presentò. Perché Grant abbia deciso unilateralmente di non far partecipare gli Zeppelin non è mai stato chiarito. I membri sopravvissuti del gruppo sono abbastanza vaghi sull'argomento. Ma non fu una decisione loro. Quasi sicuramente si trattò di soldi. Per uno come Grant, il pensiero di suonare gratis – come erano gli accordi degli artisti per Woodstock – era qualcosa di quasi blasfemo. E anche l'idea che qualcun altro – e non il gruppo – avrebbe tratto profitti da un possibile film e da un disco tratto dal concerto, era qualcosa di impensabile. Avendo invano chiesto assicurazioni che gli Zeppelin avrebbero ricevuto parte dei profitti, pare plausibile che Grant si sia limitato a prendere una decisione strettamente professionale, decidendo di concentrare gli sforzi del gruppo in quel fine settimana in una serie di concerti ben pagati a cavallo del confine col Canada. "A Woodstock saremmo stati uno dei tanti nomi in cartellone", spiegò Grant. "La cosa avrebbe potuto cambiare la percezione del gruppo da parte del pubblico. Invece, la loro assenza rafforzò l'idea degli Zeppelin come i perfetti outsider". "Quel periodo per noi fu fondamentale", ricorderà Plant. "Tempi frenetici in cui la musica era davvero alternativa. Spesso ci ritrovavamo in controtendenza rispetto alle mode del momento, senza nemmeno renderci conto di aver fatto qualcosa di speciale. Quando suonavamo, ci sentivamo davvero come se vivessimo in un universo parallelo, lontano da tutto il resto, compreso il mondo del rock a noi contemporaneo".

Brano per brano

THANK YOU

Page – Plant

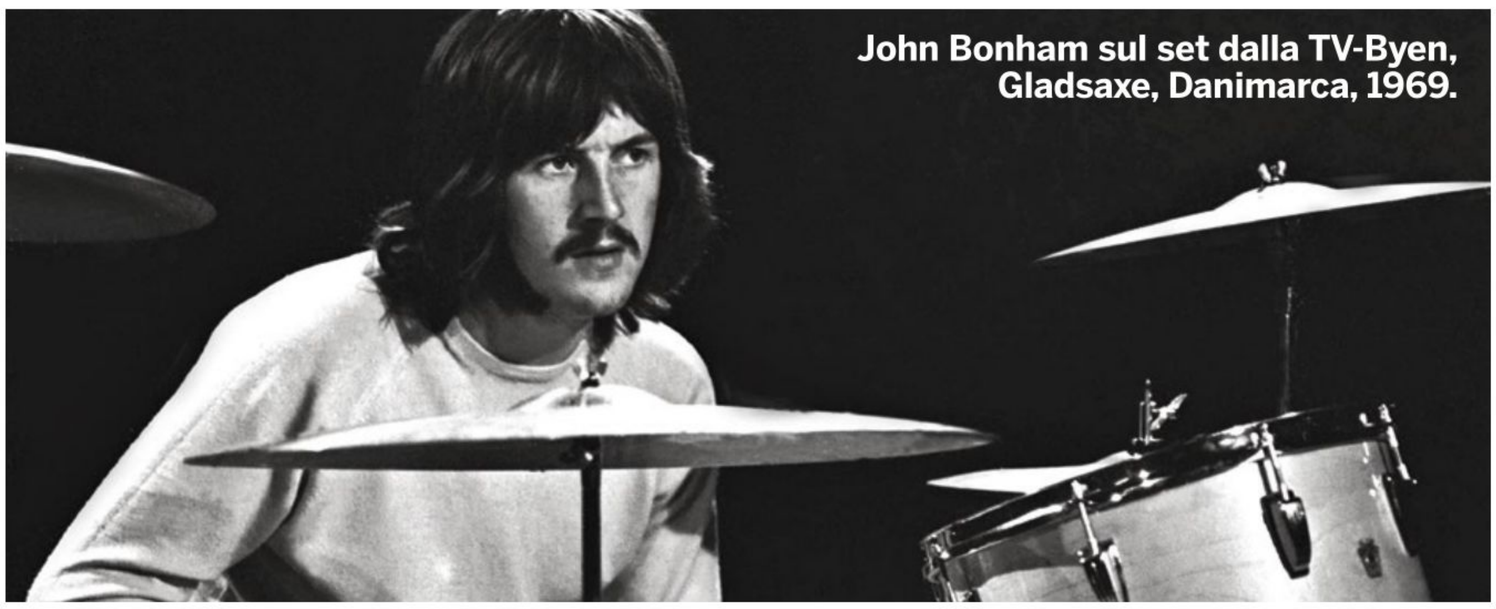
Registrata nel giugno 1969 ai Morgan Studios, quest'intensa canzone d'amore dedicata alla moglie esalta Robert Plant, che si produce in una delle sue interpretazioni più intense. E riguardo all'arrangiamento, John Paul Jones eccelle all'Hammond mentre Jimmy Page aggiunge alcuni delicati arpeggi, usando la sua Vox Phantom del '67. La struttura armonica ricorda *Dear Mr. Fantasy* dei Traffic, mentre alcuni versi del testo provengono da *If Six Was Nine* di Jimi Hendrix. Un altro riferimento è *Stand By Me* di Ben E. King (con il verso '*the mountains should crumble to the sea*'). *Thank You* debuttò live alla Town Hall di Birmingham, nel corso del tour UK del 1970. Rimase presenza fissa nei concerti del 1970/1971, usata come momento per l'assolo di tastiera di Jones. Nei tour 1972/73 fu usata nello spazio dei bis per le jam più estese e poi messa da parte. Dopo gli Zeppelin, la ritroviamo al *Freddie Mercury Tribute Concert* allo stadio di Wembley nell'aprile del 1992, quando Plant ne cantò alcuni versi come passaggio per la sua cover di *Crazy Little Thing Called Love* dei Queen. Poi Plant la eseguì nel suo tour mondiale nel '93, e Page & Plant nel loro docufilm del 1994 *MTV Unledded* e nei tour mondiali successivi. Plant la riprese per i suoi tour con la Band of Joy nel 2010 e 2011. Nel 1995 i Duran Duran ne realizzarono una cover per il disco tributo agli Zep ENCOMIUM. *Thank You* è stata incisa anche da Tori Amos. "*Thank You* è un brano stupendo", ha detto la Amos. "Credo che Robert la scrisse per la sua compagna e ricordo di aver pensato: 'Vorrei poter scrivere qualcosa di simile'". Nel 2011 Chris Cornell l'ha eseguita nel suo disco acustico live SONGBOOK. La canzone è stata eseguita anche da Fred Durst dei Limp Bizkit e Wes Scantlin dei Puddle of Mudd assieme a Robert Plant, nel corso degli MTV Europe Music Awards del 2001. Nel 2018 Rod Argent e Colin Blunstone degli Zombies ne eseguirono un'asciutta versione nel corso del concerto *The Music of Led Zeppelin* alla Carnegie Hall di New York, dedicandola al loro bassista Jim Rodford, scomparso da poco. Nel febbraio 2011 la versione di studio del brano fu eseguita al funerale della madre di John Bonham, Joan. La ristampa di LED ZEPPELIN II include una versione alternativa di *Thank You* registrata il 25 giugno 1969 ai Morgan Studios.

Brano per brano

HEARTBREAKER

Page – Plant – Jones – Bonham

H*eartbreaker* fu incisa negli studi A&R di New York nel maggio '69 e completata negli Atlantic Studios di New York. È un altro caposaldo del canone Zep: "*Heartbreaker* è un capolavoro", dice Eddie Kramer. "L'assolo di Page è puro genio". Uno dei pezzi preferiti live del gruppo, *Heartbreaker* entrò nella setlist live degli Zep nel corso del tour europeo del '69 – debuttando il 3 ottobre 1969 a Scheveningen, Olanda. A partire dalla loro infuocata esibizione al Bath Festival del 1970 e per tutto il resto dei concerti '71 e '72, fu utilizzata come avvio esplosivo, accanto a *Immigrant Song*. Nei tour USA, giapponese, inglese ed europeo del 1972/73 fu invece spostata nei bis. Nel tour USA del 1973 fu nuovamente posizionata all'interno del concerto vero e proprio, nel medley che precedeva *Whole Lotta Love*. Tornò tra i bis nel tour USA 1975, nell'ultima esibizione all'Earls Court, in alcune date del tour USA 1977, nel primo concerto a Knebworth e nel tour europeo del 1980. Fu eseguita nella *reunion* per il 40esimo anniversario della Atlantic Records, nel 1988. Dal vivo, Page aggiunse alcuni elementi – ad esempio, alcuni accordi di *Greensleeves* e un passaggio strumentale dalla *Bourée In E minor* di Bach. Dopo gli Zeppelin, Page & Plant ripresero il brano nei tour mondiali del 1995/96 e del 1998, mentre Page & the Black Crowes la eseguirono nel loro tour USA. Un estratto del brano fu usato da John Paul Jones all'interno del suo brano solista *Bass 'n' Drums* durante il tour del 1999. La ristampa del 2014 di LED ZEPPELIN II include una versione 'rough mix' di *Heartbreaker* registrata negli A&R Studios di New York il 21 marzo 1969.



John Bonham sul set dalla TV-Byen, Gladsaxe, Danimarca, 1969.

Brano per brano

LIVING LOVING MAID (SHE'S JUST A WOMAN)

Page – Plant

Altro brano tratto dalle session ai Morgan Studios del giugno 1969. Jimmy usò una Gibson Les Paul per buttare giù quello che ha sempre considerato un riempitivo richiesto dalla produzione. In realtà, questo brano compatto e tirato fu molto apprezzato dalle radio, e quando *Whole Lotta Love* esaurì la sua corsa nelle classifiche USA, *Living Loving Maid* fu promosso a lato A, arrivando al n. 65 della classifica di «Billboard». Nelle stazioni FM americane diventò uno dei brani preferiti, e spesso veniva passato dopo *Heartbreaker* (come nel disco). Si dice che la canzone sia riferita a una delle loro prime groupie della West Coast – una ragazza molto... insistente. Alcune copie della prima stampa inglese di LED ZEPPELIN II riportano un titolo errato (*Livin' Lovin' Wreck (She's A Woman)*), creando confusione con *Livin' Lovin' Wreck*, un brano registrato da Jerry Lee Lewis e utilizzato come lato B del suo singolo del 1961 *What'd I Say*, pubblicato dalla Sun Records. Questo errore ovviamente fece del disco un ricercatissimo item per collezionisti. Page ha affermato che a lui *Living Loving Maid* non è mai piaciuta molto e non a caso il brano non è mai stato eseguito integralmente live. Nel marzo 1970, nel corso di un concerto ad Amburgo, Plant ne cantò il primo verso durante *Heartbreaker* e fece lo stesso, per scherzo, a Earls Court il 24 maggio 1975. A sorpresa, poi Plant inserì la canzone nel suo tour USA/UK del 1990, *Manic Nirvana*, trasformandola in un incandescente bis con un arrangiamento alla Beach Boys. La ristampa del 2014 di LZ II include una versione alternativa di *Living Loving Maid* registrata il 25 giugno 1969 ai Morgan Studios di Londra.

Pubblicato in UK dieci giorni dopo che negli USA con effetti molto simili, LED ZEPPELIN II iniziò una permanenza ininterrotta di 138 settimane in classifica, arrivando al n. 1 nel febbraio 1970. Nel giro di sei mesi aveva venduto quasi cinque milioni di copie in tutto il mondo. Nell'ottobre del 1969 la band iniziò anche il suo quarto tour USA, con una serie di show epocali alla Carnegie Hall di New York, i primi concerti rock da quando, cinque anni prima, la Carnegie aveva bandito gli Stones dopo un'esibizione degenerata in tumulti incontrollabili. Ovviamente, si era aperto un nuovo capitolo. "Le nostre vite cambiarono, soprattutto la mia e quella di Bonzo", mi disse una volta Plant. "Fu un cambiamento talmente profondo e improvviso che non eravamo sicuri di saperlo gestire. Bonzo viveva ancora in un appartamento in affitto a Doudley e aveva una Rolls-Royce parcheggiata davanti casa. Un giorno qualcuno tentò di scassinarla, e lui non riusciva a capire perché". Chris Welch, che aveva seguito i concerti alla Carnegie Hall per il «Melody Maker», ricordava che "tutti i musicisti che si trovavano a New York, erano nel backstage durante i concerti, ai lati del palco. Ricordo anche il pubblico. Era la prima volta che vedevo il pubblico di New York, e non riuscivo a credere quanto fosse rumoroso e scatenato. Quando il gruppo entrò in scena, la gente impazzì, letteralmente". Dopo non ci furono party, "solo un sacco di bevute in albergo". Anche se ricorda che qualcuno – gli sembra Jimmy, visto "era l'unico che conoscevo davvero in quel momento" – a notte fonda si fece venire delle prostitute armate di fruste nella sua camera d'albergo. "La mattina dopo a colazione ridacchiavano, sbirciando la mia reazione. Ma io non gli diedi corda. Però ero abbastanza scioccato". Le recensioni di II furono positive. In Inghilterra, «Time Out» lodò il disco per essere "molto più rilassato del primo", aggiungendo che "valeva la pena comprarlo anche solo per la voce torturata di Plant e la chitarra di Page, che a volte suona inquietante come le gomme che stridono sull'asfalto prima di uno scontro". «Disc & Music Echo» sottolineò che "è difficile catturare su disco l'energia del palco, ma LED ZEPPELIN II ci arriva vicinissimo. Perfino «Rolling Stone», che aveva bocciato il primo disco, lo approvò definendolo "un cazzutissimo campione del mondo dei pesi massimi dei dischi!". Ma fu subito chiaro che John Mendelsohn di «Rolling Stone» (ancora lui) faticava a prenderli sul serio: aggiunse infatti che aveva ascoltato il disco "sballato da un'erbetta vietnamita bella tosta… mescalina, Romilar, novocaina e altre piacevolezze, e anche così rimaneva uno sballo come prima". Alla resa dei conti, il messaggio era sempre lo stesso: due anni prima i Beatles avevano cantato in modo angelico che tutto ciò di cui avevamo bisogno era l'amore, ed ecco qui questi bruti degli Zeppelin che minacciavano di dare ogni cen-

Plant e Page con gli Zeppelin alla Tivolis Koncertsal, Copenhagen, 16 marzo 1969.

Brano per brano

RAMBLE ON

Page – Plant

Altro brano inciso nel corso delle sessioni nei Mystic Studios e al Mirror Sound di Los Angeles nel maggio 1969, e poi ai Groove Studios e al Juggy Sound di New York in giugno. Con *Ramble On,* e il suo testo ispirato a Tolkien, entriamo nel lato più etereo di Page & Plant. Plant qui allude a personaggi de *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien. Rimane un ottimo esempio di quel dinamismo fatto di chiaroscuri che avrebbe caratterizzato molti dei lavori migliori degli Zeppelin. Si sviluppa senza sforzo apparente da momenti quasi sussurrati a un ritornello trascinante, e le sovraincisioni intrecciate della Gibson di Page sono un primo tentativo di creare quel muro chitarristico che sarebbe poi divenuto il suo tratto distintivo. "Per me il fulcro di *Ramble On* è la linea del basso", ci dice il tecnico del suono Eddie Kramer. "Tutto merito di Jones, un musicista favoloso. Nel brano puoi cogliere certi momenti, quasi come se si stessero guardando negli occhi".
Sorprendentemente, *Ramble On* non fu mai eseguita per intero dal vivo nel corso della vita degli Zeppelin. Nel tour primaverile USA del 1970, Plant ne citò dei versi durante *Communication Breakdown* (come si può sentire nel famoso bootleg MUDSLIDE) e anche durante *Whole Lotta Love*. Dopo gli Zep, Plant la eseguì nei suoi tour tra il 1993 e il 2002, e il brano era anche nella setlist dei tour mondiali 1995/96 e 1998 di Page & Plant. È stato anche eseguito al concerto/*reunion* allo O2 del dicembre 2007. In quell'occasione, l'arrangiamento presentava una coda simile a quella usata nelle prime versioni live anni 70 di *What Is And What Should Never Be*. Nel tour del 2011 con la sua Band of Joy, Plant riarrangiò il brano. Page invece può essere ammirato mentre ne esegue una versione strumentale in uno studio londinese nel corso del documentario del 2008 *It Might Get Loud*. Nel 2000 il gruppo hip-hop Insane Clown Posse prese un sampler di *Ramble On* e lo inserì nel brano *$50 Bucks,* che si trova nella compilation PSYCHOPATHICS FROM OUTER SPACE. La ristampa del 2014 di LZ II include una versione 'rough mix vocal' registrata ai Groove Studios di New York il 1° giugno 1969.

«Gli Zeppelin erano un po' estremi, e a volte diventavano rudi. Ma le ragazze avrebbero fatto qualsiasi cosa per stare con loro»

Pamela Des Barres

timetro del loro "amore" a chiunque gli capitasse a tiro. Il contrasto non poteva essere più netto. Fortunatamente per il gruppo, l'entusiasmo dei fan non era per nulla toccato da simili banali categorizzazioni. Elementare a un livello sublime, la musica di LED ZEPPELIN II sfidava ogni analisi, impermeabile alle critiche tanto quanto il suono di un applauso in una notte buia e tempestosa. Conosciuto dai fan come il *Brown Bomber*, per la sua copertina color seppia (quasi uguale a quella del primo, con una silhouette-Zeppelin leggermente diversa), per restare coerenti con la frenesia con cui il disco era stato registrato, al designer David Juniper furono concessi solo pochi giorni per farsi venire un'idea "interessante", e lui ebbe l'intuizione di lavorare su una foto d'epoca della divisione Jasta della Luftwaffe tedesca, quella che aveva pilotato gli Zeppelin che avevano bombardato la Gran Bretagna nella Prima guerra mondiale. L'intervento finale fu tagliare i volti dei membri del gruppo da immagini promozionali già note e incollarle su quelle di quattro piloti. Page suggerì a Juniper di usare i volti di Grant, Cole e Blind Willie Johnson incollandoli su altri quattro piloti, come anche quello dell'attrice bionda Glynis Johns, che aveva interpretato il ruolo della mamma nel film *Mary Poppins*. Si pensa che fosse uno scherzo di Page diretto al tecnico del suono Glyn Johns, che non aveva lavorato sul disco, mentre invece l'aveva fatto suo fratello minore Andy. Altri invece ritengono che la cosa possa avere a che fare col fatto che i libri della serie *Mary Poppins* della scrittrice P.L. Travers mescolavano la fantasia con eventi magici avvenuti nella vita reale come oggetti inanimati che prendevano vita. Ma nessuna delle due tesi regge. La cosa che rimane ancora più misteriosa è che i primi piani delle foto per la copertina, fornitici da Juniper ognuno col nome abbinato, non assomigliano affatto a chi dovrebbero essere – sicuramente non Cole o Grant, mentre ci dice oggi Juniper che il volto di Blind Willie Johnson in realtà dovrebbe essere quello di Miles Davis, anche se nemmeno in questo caso c'è somiglianza. Come a rimarcare ancora di più l'autostima ➔

John Paul Jones sul set dalla TV-Byen, Gladsaxe, Danimarca, 1969.

Un momento di pausa: i Led Zep col tour manager Richard Cole.

del gruppo, l'interno della copertina gatefold originale ("Fu una mia idea", ci dice oggi Juniper) si apriva a mostrare uno Zeppelin/aeronave dorato che aleggiava sopra una sorta di mausoleo greco, al di sotto del quale si vedono quattro colonne/lapidi/bare, ognuna contrassegnata dal nome di un membro del gruppo. Anche in questo caso, il significato non è mai stato chiarito, anche se il tema di un'ascensione spirituale sembra palese – l'idea che una fusione tra religione e scienza sia il prossimo e necessario passo evolutivo per andare oltre la condizione "naturale" dell'uomo e raggiungere l'immortalità. Il tutto con richiami alla piramide sormontata dal sole (temi simili si vedono anche nel sigillo massonico nella banconota da un dollaro USA). Ovviamente, tutto questo ai fan più sfegatati del disco poteva benissimo sfuggire. La copertina interna al massimo poteva essere vista come un aiuto per rollarsi le canne. Il resto erano solo bei disegnini…

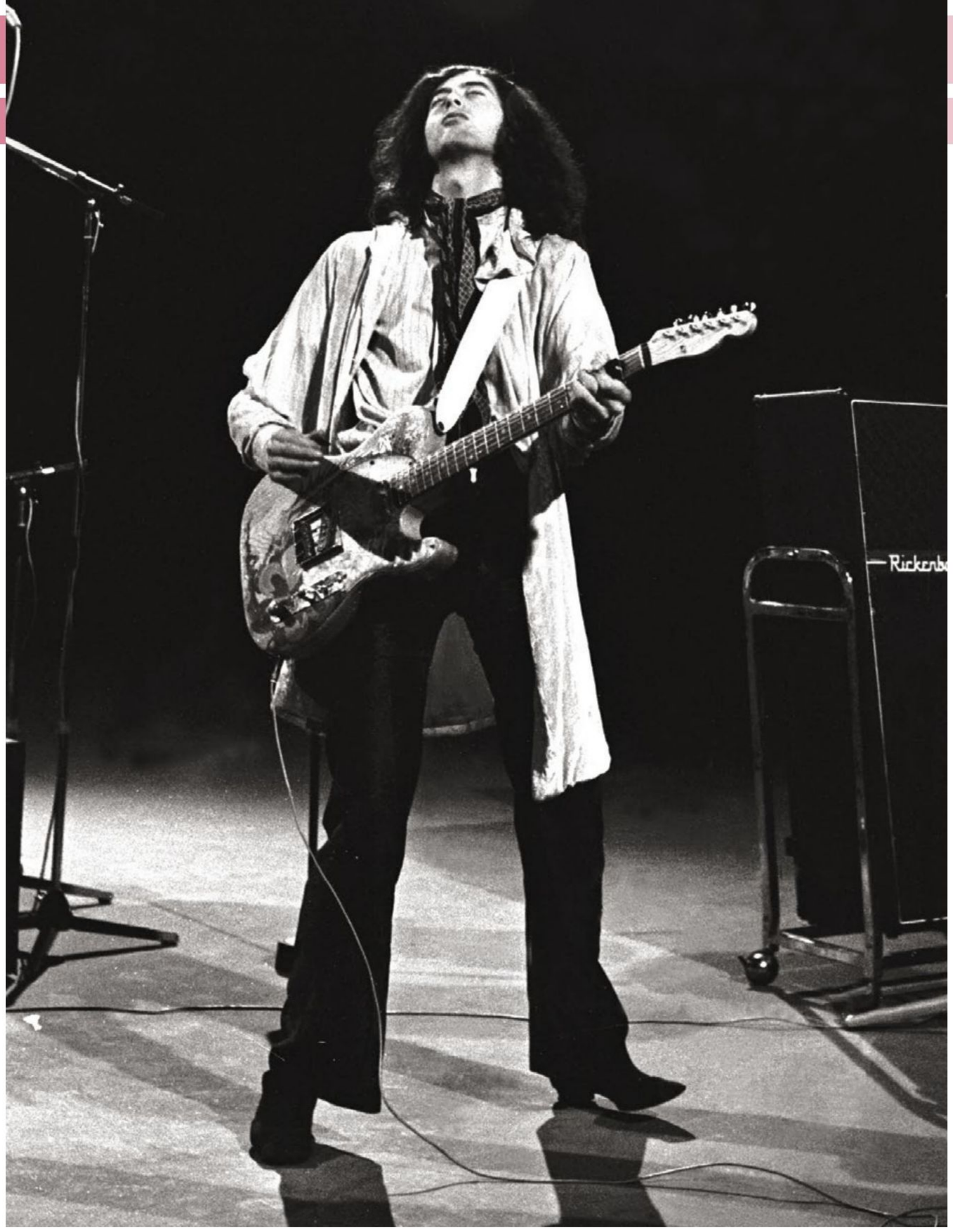
Quando, nel gennaio 1970, una versione editata per le radio di *Whole Lotta Love* raggiunse la posizione n. 4 della classifica USA dei singoli vendendo circa 900.000 copie, il destino del gruppo era segnato: 'Fanculo i critici, è il tempo dei Led Zeppelin. Perfino Beatles e Rolling Stones ormai sembravano vecchi bacucchi. Ovviamente, ciò non impedì a Page di opporsi all'idea di pubblicare il brano come singolo, tagliando oltre un minuto del suo massimo trionfo come produttore, e cioè la sezione mediana intrisa di psichedelica. Ma alla fine, quando alcune stazioni radio AM iniziarono a tagliare il brano per adattarlo al formato radiofonico, con riluttanza accettò il taglio. Come risultato, versioni editate in modo identico arrivarono al n. 1 in Germania e Belgio. Ma quando l'Atlantic decise di farlo anche in UK con una versione ufficiale del singolo, da pubblicare in tempo per Natale, Jimmy insistette che Grant mettesse il veto, con sommo fastidio del neo-nominato boss londinese della Atlantic, Phil Carson: "Andai a trovare Peter Grant", ricorda Carson, "e cercai di dirgli: 'Sto promuovendo dei geni, lo sai, ma se vuoi vendere i dischi, devi pubblicare dei singoli'. Alla fine fu lui a convincermi – nel suo solito modo garbato e molto sottile". Alla resa dei conti Page ebbe ragione: grazie alla pubblicità ricavata dall'assenza di un singolo, LED ZEPPELIN II iniziò a vendere alla stessa velocità di un 45 giri, con ordini oscillanti tra le tre e le cinquemila copie al giorno per tutto il periodo natalizio. Dopo questo, dice Carson, "non ho più potuto dire di no a Peter Grant". Così come negli USA, furono le sovrannaturali esibizioni live degli Zeppelin a spianargli la strada in Inghilterra – non ultima quella alla Royal Albert Hall di Londra il 9 gennaio 1970 – il giorno del ventiseiesimo compleanno di Page. Grant aveva organizzato che quel concerto fosse ripreso con uno stile documentaristico da Peter Whitehead e Stanley Dorfman. Il gruppo aveva eseguito oltre 140 concerti negli ultimi 12 mesi, la stragrande maggioranza dei quali negli USA, e ciò si nota nelle riprese, a partire dal rimbombo dei vulcanici tamburi di Bonzo in *We're Gonna Groove*, ai fuochi d'artificio vocali di Plant, criniera al vento mentre le sue mani suonavano una batteria o una chitarra invisibile, per poi finire all'immenso eppure soffuso basso con cui Jones senza alcuno sforzo teneva tutti ancorati al ritmo base.

Brano per brano

MOBY DICK

Bonham – Jones – Page

La 'vetrina batteristica' di John Bonham prese forma nel corso del secondo tour USA degli Zeppelin, col titolo provvisorio *Pat's Delight* (il riferimento è alla moglie del batterista). "Ricordo di essermi trovato ai lati del palco durante uno dei primi concerti e di aver visto Bonzo scatenarsi nel suo assolo di batteria", rammentava l'ex tour manager degli Zeppelin Richard Cole a proposito di quelle prime versioni. "Mi voltai verso John Paul e dissi: 'È davvero forte'. Jones, il cui padre era musicista professionista, si limitò a sogghignare: Bonzo era davvero un batterista straordinario". Le registrazioni ebbero luogo ai Mystic Studios nel maggio 1969, con qualche ritocco ai Mirror Sound di Los Angeles e ai Mayfair Studios di New York. Il missaggio fu eseguito alla A&R di New York. "Fondamentalmente, il lavoro su *Moby Dick* è stato prendere pezzi da due diverse esecuzioni in studio e legarli assieme", ricorda Eddie Kramer. "Ogni volta che l'ascolto, ricordo la fatica che richiese, ma è puro Bonzo e lui era il migliore". Il riff del brano si può far risalire a *The Girl I Love She Got Long Black Wavy Hair* di Sleepy John Estes, che gli Zeppelin registrarono durante una session per la BBC il 16 giugno 1969. Richiama anche il brano del 1961 di Bobby Parker *Watch Your Step*, che il gruppo aveva provato, ma mai eseguito dal vivo. Nel 1990, per il boxset REMASTERS, Jimmy Page fuse questa performance in studio con *Bonzo's Montreux*, realizzando una perfetta sintesi del top batteristico di Bonham. La versione alternativa pubblicata nella ristampa del 2014 presenta le due sezioni del riff che apre e chiude formalmente il brano. L'assolo di John è omesso – il bassista rientra nel riff più tardi – e il brano presenta una conclusione regolare, al posto della dissolvenza in *Bring It On Home* che si può ascoltare nella versione ufficiale su LED ZEPPELIN II. Questa versione fu registrata il 6 maggio 1969 nei Mirror Studios a Los Angeles. *Moby Dick* fu eseguita dal vivo per la prima volta nel tour autunnale USA del 1969 e rimase nella setlist live in tutti i concerti fino al 1977 (anche se non fu eseguita ogni volta). Si sviluppò fino a una debordante lunghezza di 20 minuti, il che dava un momento di respiro agli altri Zep. Nel 1975, Bonzo aveva incorporato nell'esibizione un segmento basato sul riff di *Whole Lotta Love* suonato alla batteria elettronica. Nel tour USA del 1977, il brano fu giustamente reintitolato *Over The Top* e usava come riff di apertura *Out On The Tiles* anziché il tema di *Moby Dick*. I Beastie Boys hanno usato un sampler dell'apertura alla batteria di *Moby Dick* nel loro brano *What Comes Around*, contenuto nel disco PAUL'S BOUTIQUE del 1989.



«Peter Grant e Richard Cole corsero sul palco afferrando Bonzo per le braccia, e mentre lo portavano via potevi vedere solo il suo culo nudo che svaniva»
Ric Lee, Ten Years After

Ma era Page quello da cui non potevi staccare gli occhi: agghindato con il suo cappotto arlecchino smanicato e i suoi jeans aderenti, caracollava per il palco con la chitarra alle ginocchia, fremente di un'intensità selvaggia che si placava solo nelle rare occasioni in cui, quasi timidamente, sbirciava il pubblico da dietro la cortina di capelli neri che gli celava il viso. "Quando riguardo le riprese alla Albert Hall", mi disse Plant, "la cosa che noto per prima è quanto fossimo giovani. Io sembravo esattamente quello che ero: un hippie proveniente dalle Colline Nere nelle Midland, pieno di alti ideali e senza un soldo in tasca. Suonare dal vivo era la cosa più bella delle nostre vite, prendere i vari elementi, mescolarsi fino a che non acquisivano un senso tutto nuovo. Nelle serate ideali, un concerto dei Led Zeppelin era una cosa spettacolare". In aprile tornarono negli USA. Nel corso di un concerto a Memphis, il manager del locale, un certo Bubba Bland, si spaventò talmente tanto per le reazioni del pubblico che andò nel pallone e supplicò Grant di fermare il concerto. Quando Grant gli rise in faccia, Bland tirò fuori una pistola. "Se non lo fermi", sibilò, "ti ammazzo!". A quel punto, Plant bloccò tutto a metà di *Whole Lotta Love* e disse al pubblico: "Per favore, sedetevi. Non possiamo continuare. Qui dietro ci stanno minacciando". La folla si calmò, e poi, BAM!, loro ripartirono con *Whole Lotta Love* e il pubblico impazzì di nuovo. Quando più tardi il gruppo scappò dal locale, alcuni fan li inseguirono in auto. Il tecnico del suono Terry Manning ricordava: "Ci facemmo tutte le strade di Memphis con la gente che gridava 'lo so che siete lì'. E Jimmy stava dando di matto. Mentre tutto questo succedeva, dallo stereo che avevamo in auto si sentiva *Heartbreaker*. Era una cosa folle, sembrava di stare all'Inferno". Ma un Inferno dove il Paradiso era appena dietro l'angolo…

Brano per brano
BRING IT ON HOME

Dixon

B*ring it On Home* fu il prodotto delle loro visite mordi-e-fuggi negli studi di registrazione nel corso del secondo tour USA nel 1969. Le registrazioni furono fatte ai Mystic di Los Angeles, con un'ulteriore session il 10 maggio agli studi R&D di Vancouver. In quest'ultimo, soprannominato dal gruppo The Hut (la capanna), furono realizzate una sovraincisione vocale e una all'armonica, con Douglas Gyseman nel ruolo di tecnico del suono. La sera del 10 maggio gli Zep si esibirono al PNE Agrodome. Anche se inizialmente attribuita a Page/Plant, l'intro è presa paro paro dall'arrangiamento del 1963 di *Bring It On Home* realizzato da Rice Miller *alias* Sonny Boy Williamson, e pubblicato nel disco REAL FOLK BLUES della Chess. Anche questo brano è di Willie Dixon e nel 1972 Dixon li citò, ottenendo che le successive ristampe lo segnalassero come autore unico del brano. La canzone apre con una scopiazzatura palese dell'armonica di Sonny Boy Williamson in *Bring It On Home*, suonata in questo caso da Plant. Il brano diventa subito elettrico grazie a un riff tagliente di Plant e a una ritmica corposa di Jones/Bonham. Un 'rough mix' del 24 luglio 1969 realizzato negli Atlantic Studios è riemerso per la versione deluxe del 2015 di CODA. *Bring It On Home* fu eseguita dal vivo a partire dal loro tour USA autunnale del 1969 e rimase per tutto il 1970. Dal vivo si sviluppò in lunghezza, con una spettacolare 'battaglia' chitarra-batteria tra Page e Bonham. Fu brevemente ripresa nel tour USA del 1972 come bis (la si può sentire in HOW THE WEST WAS WON) e riusata poi nel tour USA 1973 come riff di transizione tra *Celebration Day* e *Black Dog*. Dopo gli Zeppelin, *Bring It On Home* fu eseguita alla *reunion* organizzata per il matrimonio di Jason Bonham nel maggio 1990. Fu suonata anche nel corso dei tour mondiali 1995/96 e 1998 di Page & Plant, ed era anche nella setlist dei tour USA 1999 e 2000 di Jimmy Page & the Black Crowes. Fu anche eseguita da Steven Tyler, Joe Perry e Jason Bonham nel 1995 a New York, per la cerimonia di ammissione dei Led Zeppelin alla Rock and Roll Hall of Fame. Più recentemente, il brano è stato usato per il trailer del documentario BBC *John McEnroe Still Rockin' at 60*. "LZ II è un disco meraviglioso, molto diverso dal primo", ricorda Eddie Kramer.
"Grazie al lavoro in fase di missaggio, era una cosa viva – istintivamente cercammo di realizzare qualcosa di diverso.
E Jimmy fece delle cose davvero interessanti col sound".

Gloria, la morte

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Quando i Led Zeppelin
si rintanarono nella campagna
gallese per scrivere
un nuovo disco, nessuno
poteva immaginare un'opera
dal sapore folk e pastorale.
I critici lo odiarono, i fan
non lo capirono, ma III
è probabilmente il loro
disco più importante.

Testo: Mick Wall ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

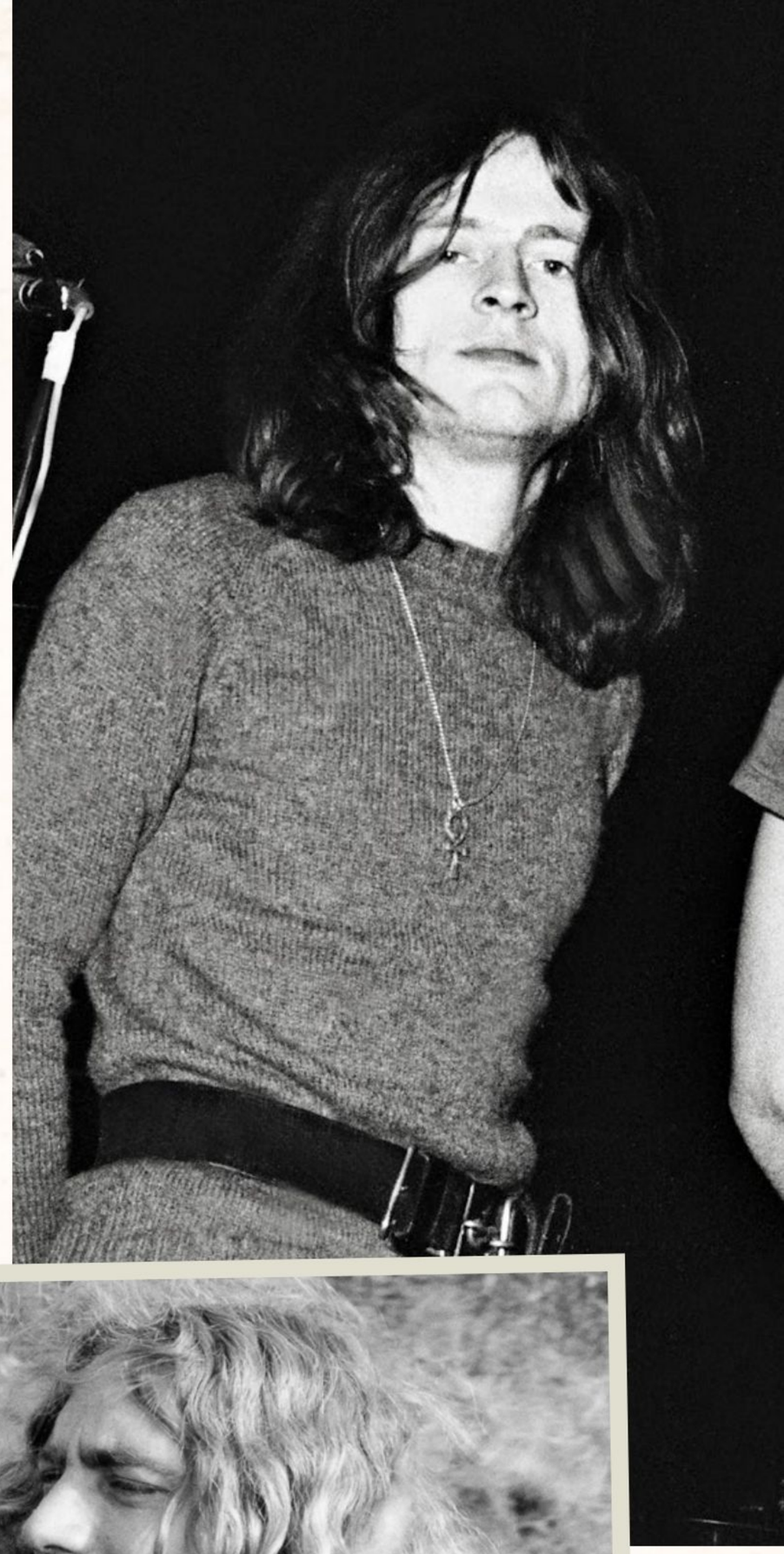
LED ZEP LIN

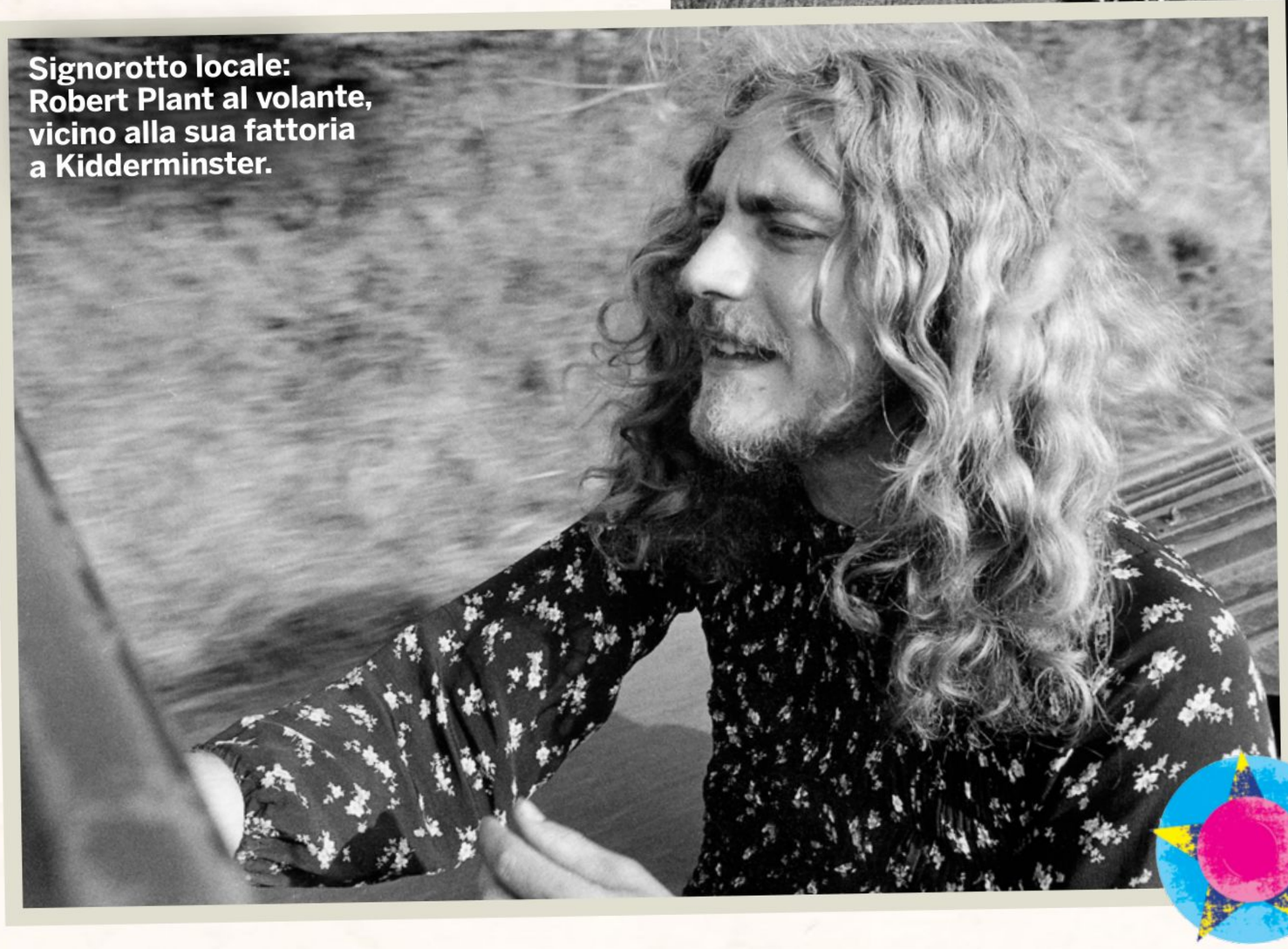
Quando nell'aprile del 1970 i Led Zeppelin tornarono dal loro ultimo tour negli USA (niente New York, niente LA, solo 25 concerti nel cuore della Bestia), quello che Robert Plant chiamava "il livello di pazzia" era schizzato alle stelle. John Bonham, la cui nostalgia di casa sembrava cresciuta in modo direttamente proporzionale alla popolarità della band, aveva iniziato a bere sempre di più e a sfogare la sua frustrazione sulle camere d'albergo. Il concerto nello stadio di hockey di Pittsburgh, alla fine di marzo, era stato interrotto quando nel pubblico era scoppiata una rissa. In altre occasioni, la polizia se l'era presa con i membri del gruppo, incolpandoli della furia incontrollata del loro pubblico. "Non credo che torneremo in America a breve", commentò John Paul Jones alla fine del tour. "Gli USA ti fanno sbarellare. Il problema è tornare a posto, una volta che sei a casa". Anche Plant ne aveva sofferto. "Robert sembrava sull'orlo del collasso, più di tutti gli altri", annotò in seguito il tour manager Robert Cole. Come al solito, alla fine del tour i Led Zeppelin si rifugiarono a West Hollywood, anche se non più allo Chateau Marmont – gli omicidi di Charles Manson l'anno prima avevano reso paranoica LA e il loro manager Peter Grant dichiarò che i bungalow isolati a Marmont erano un bersaglio troppo ghiotto per un qualsiasi "schizzato", in particolare per quelli che avevano seguito il gruppo in tour. Al posto del Marmont si sistemarono alla Hyatt House (o "riot house", la casa dello sballo, come la definirono Bonzo e Plant), a pochi isolati dal Sunset. Lì una scia senza fine di ragazze trovava la strada per il nono piano, dove il gruppo si era ritirato per una settimana. Richard Cole ricorda che la limousine dei concerti era talmente carica di ragazze che "la marmitta si era inchiodata nel vialetto del posto, e così dovemmo trainarla… una pazzia".

Eppure, proprio mentre gli Zeppelin toccavano i vertici della loro fama *on the road*, si ritrovavano su un crinale. Varcandolo, avrebbero iniziato a realizzare la musica immortale per cui sarebbero stati ricordati. LED ZEPPELIN II, col suo successo fenomenale, fu solo il primo passo. In effetti, con i loro primi due album avevano solo iniziato a percorrere la strada che avrebbe cementato la loro reputazione e fatto di loro uno dei più grandi gruppi di tutti i tempi. Quei primi passi li avrebbero portati a realizzare quello che è probabilmente il loro primo autentico disco come gruppo, LED ZEPPELIN III.

Pensato e composto in larga parte come reazione alle critiche raccolte dai primi dischi e alla loro frustrazione per essere stati costretti a registrarli col fiato sul collo, il terzo disco conteneva brani maturati in condizioni molto meno stressanti. Il risultato avrebbe colto tutti di sorpresa. Il tenore del disco – brani basati sull'acustica, radicati nel folk e nel country, accanto alle loro già note influenze blues – era l'ultima cosa che chiunque, compresi Jones e Bonham (in larga parte esclusi dal processo di scrittura), avrebbe potuto immaginare. La domanda era: come avrebbero potuto gli Zeppelin superare l'intensità quasi estatica del loro titanico secondo disco? Avrebbero tirato fuori dal cilindro un'altra *Whole Lotta Love*? La risposta fu: non ci provarono nemmeno. "Chi la pensava così, non coglieva il problema", mi disse anni dopo Jimmy Page. "Il punto non era cercare di dare un seguito a *Whole Lotta Love*. Ci rendevamo conto che per noi quel brano era una pietra miliare, ma non avevamo la minima intenzione di replicarlo. L'idea era di provare a fare qualcosa di diverso; di fare il punto su dove fosse il gruppo in quel momento, non dove era stato un anno prima". E in quel preciso momento il gruppo – o perlomeno Page e Plant – era diretto verso la ridente campagna del soleggiato Galles.

Dopo aver cancellato l'ultimo concerto del tour USA perché un esausto Plant aveva perso la voce, il 20 aprile il gruppo tornò a casa in volo da Las Vegas. Tra il loro primo concerto nel dicembre 1968 e l'ultimo nell'aprile 1970, gli Zeppelin si erano esibiti in America non meno di 153 volte. Ormai, il loro ingaggio a concerto non scendeva sotto i 100.000 dollari. La primavera del 1970 era anche il momento in cui la band riceveva per la prima volta un primo – sostanzioso – pagamento derivato dalle royalties. Comprensibilmente, il 1970 fu l'anno in cui il gruppo iniziò a spendere e spandere. Il ventiquattrenne John Paul Jones acquistò una tenuta a Chorleywood, nell'Hertfordshire, dove lui, sua moglie Mo e i loro due figli si trasferirono appena il gruppo tornò in Inghilterra. Il ventiduenne John Bonham finalmente lasciò l'appartamento in affitto a Dudley in cui era vissuto da quando si era unito al gruppo due anni prima, e traslocò con la famiglia in una tenuta da 15 acri a West Hagley, al confine tra il Worcestershire e le West Midlands. Plant, che avrebbe compiuto 22 anni ad agosto, aveva già pagato 8000 sterline (oltre 92.000, al cambio odierno) l'anno prima per una tenuta simile, la Jennings Farm, vicino Kidderminster, e ora si apprestava a spenderne diverse altre migliaia per riarredarla. Page tenne la casa galleggiante a Pangbourne che aveva dai tempi con gli Yardbirds, e acquistò la Boleskine House – la dimora sulle rive del Loch Ness che 50 anni prima aveva ospitato l'occultista Aleister Crowley. Ma mentre Bonham e Jones s'immersero nella costruzione dei loro focolari domestici, Plant era smanioso e iniziò a





Signorotto locale: Robert Plant al volante, vicino alla sua fattoria a Kidderminster.

I Led Zeppelin alla Albert Hall, 1970.

telefonare a Page, parlandogli di un cottage isolato del XVIII secolo nel Galles che lo aveva colpito durante una vacanza fatta da bambino. Raccontò a Jimmy come Plant senior avesse stipato la famiglia nella sua Vauxhall Wyvern del 1953 e avesse guidato sulla A5, attraversando Shrewsbury e Llangollen, arrivando poi a Snowdonia; luoghi con nomi strani, pieni di racconti di spade e magie. Il cottage, chiamato Bron-Yr-Aur (che in gallese ha molti significati, come 'collina dorata', 'mammelle dorate' o addirittura 'collina d'oro', e che si pronuncia Bron-raaar) apparteneva a un amico del padre di Plant e si trovava alla fine di un viottolo, appena fuori dalla piccola città di Machynlleth, in Gwynedd. Plant ammaliò ulteriormente Page raccontandogli del gigante Idris Gawr, che aveva un seggio sulla vicina montagna di Cader Idris, e di come secondo la leggenda chiunque vi si fosse seduto avrebbe subito uno dei seguenti destini: sarebbe morto, sarebbe impazzito, o sarebbe divenuto un poeta. Plant gli raccontò anche di come si dicesse che Re Artù avesse combattuto la sua ultima battaglia sul valico di Ochr-yr-Bwlch, poco a est di Dolgellau. Page, che aveva appena iniziato a restaurare gli interni di Boleskine, il suo personale luogo leggendario, era attirato allo stesso tempo dall'idea di allontanarsene per un po'. Prima di dedicarsi a tempo pieno agli Yardbirds aveva viaggiato da solo, girovagando tra India, America, Spagna e altri luoghi. Ora, con accanto la sua nuova ragazza, la modella francese Charlotte Martion, e con Plant che parlava di portare sua moglie Maureen e la figlia appena nata Carmen (oltre che al suo cane Strider (Granpasso), così chiamato come l'alter ego di Aragorn nel *Signore degli Anelli*), progettò un soggiorno nelle montagne del Galles. Entrambi erano rimasti colpiti dal disco di esordio della backing band di Bob Dylan, The Band, uscito l'anno precedente, MUSIC FROM BIG PINK, così chiamato in onore della casa di campagna dove era stato registrato. Page e Plant non erano gli unici influenzati dalla frizzante mistura di rock, country, folk e blues suonata dalla Band: Eric Clapton ne fu così colpito da volare fino a Woodstock e chiedere di unirsi a loro, proposta a cui il gruppo aveva risposto con una risata mentre sedeva rollandosi delle canne. Anche George Harrison era volato per aggregarsi alla Band mentre il gruppo si trovava a Los Angeles per registrare il suo secondo disco. All'improvviso tutti, compresi i Led Zeppelin, avevano adottato la barba lunga e un nuovo look molto pastoral-chic, in aperto contrasto con il mix di durezza mod e languore pre-raffaellita che aveva dominato il look rock fino a quel momento. C'erano anche altre influenze, come ASTRAL WEEKS di Van Morrison, il cui mix profondamente spirituale (anche se in certi momenti un po' moscio) di folk e soul aveva stregato Plant. E Joni Mitchell, che interessava molto a Jimmy Page, in parte per il suo uso ispirato di accordature diverse all'acustica, che quasi rivaleggiavano con le sue per ampiezza e oscurità, in parte per le sue canzoni autobiografiche, spietatamente oneste ed esplicite. Oltre, ovviamente, ai suoi lunghi capelli biondi e alle sue fattezze aquiline. Plant aveva assistito a un concerto di Crosby, Stills & Nash alla Albert Hall di Londra, poco prima che anche i

«Il punto era di non cercare di fare un'altra Whole Lotta Love... L'idea era di provare a fare qualcosa di diverso»

Jimmy Page

«Vivevamo in questa dimora diroccata in mezzo ai campi. Il mood era incredibile»

Robert Plant

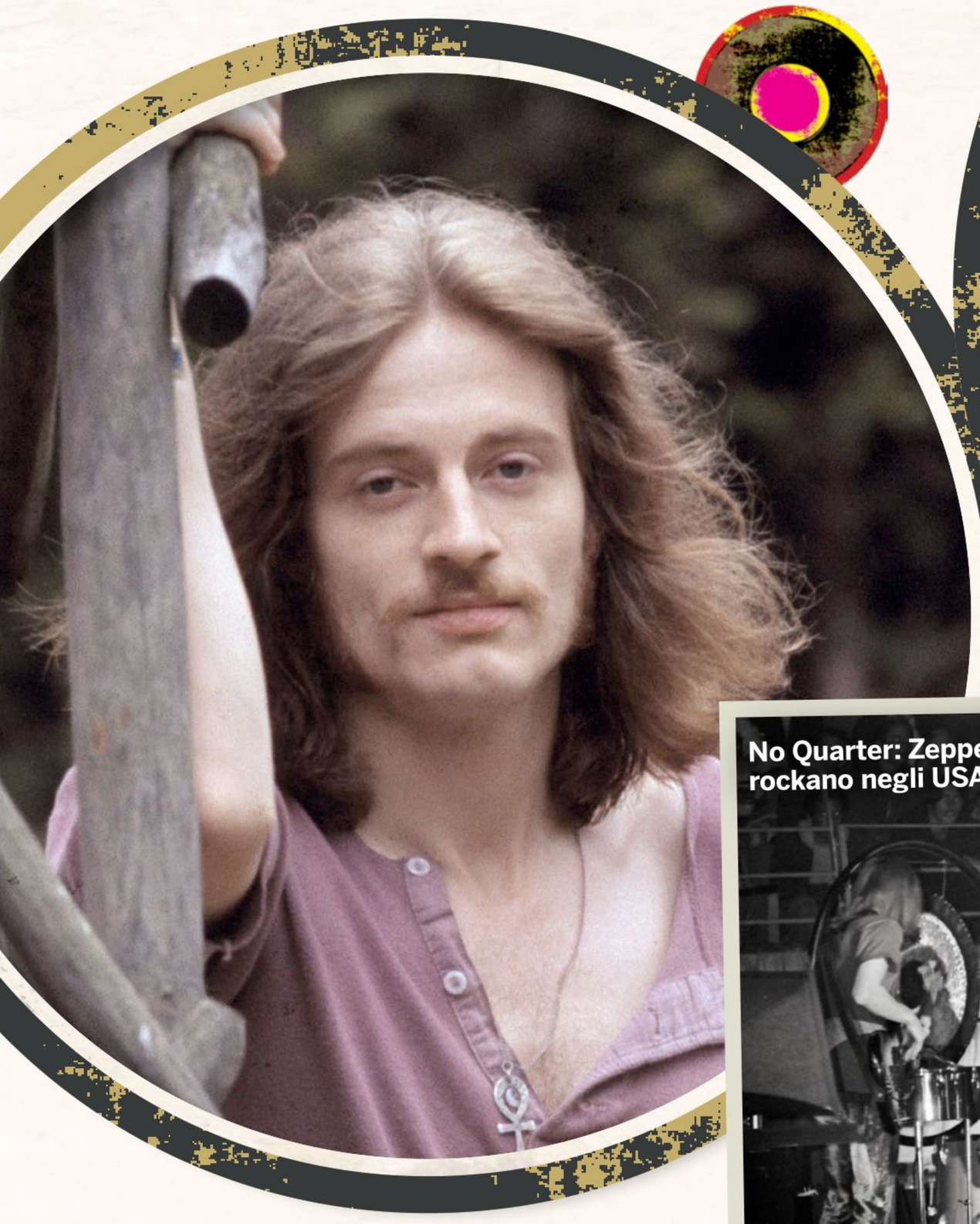
Led ci suonassero, e sia Plant che Page si erano accorti del profondo impatto che il trio aveva avuto. Ma sopra ogni altra cosa, c'era il desiderio di dimostrare qualcosa che né i critici né i fan finora avevano colto. E cioè che i Led Zeppelin non erano una meteora. E che in Jimmy Page c'era molto di più di una collezione di grandi riff rock, non ultimo il suo interesse sempre crescente per la chitarra acustica. Appena Plant suggerì il cottage, Page ne intuì il potenziale. Come avrebbe spiegato in seguito, "fu l'amenità del luogo a stabilire il tono del disco. Dopo le vibrazioni così intense della vita *on the road*, che si erano riflesse nella cruda energia del secondo disco, questa era una sensazione totalmente diversa".

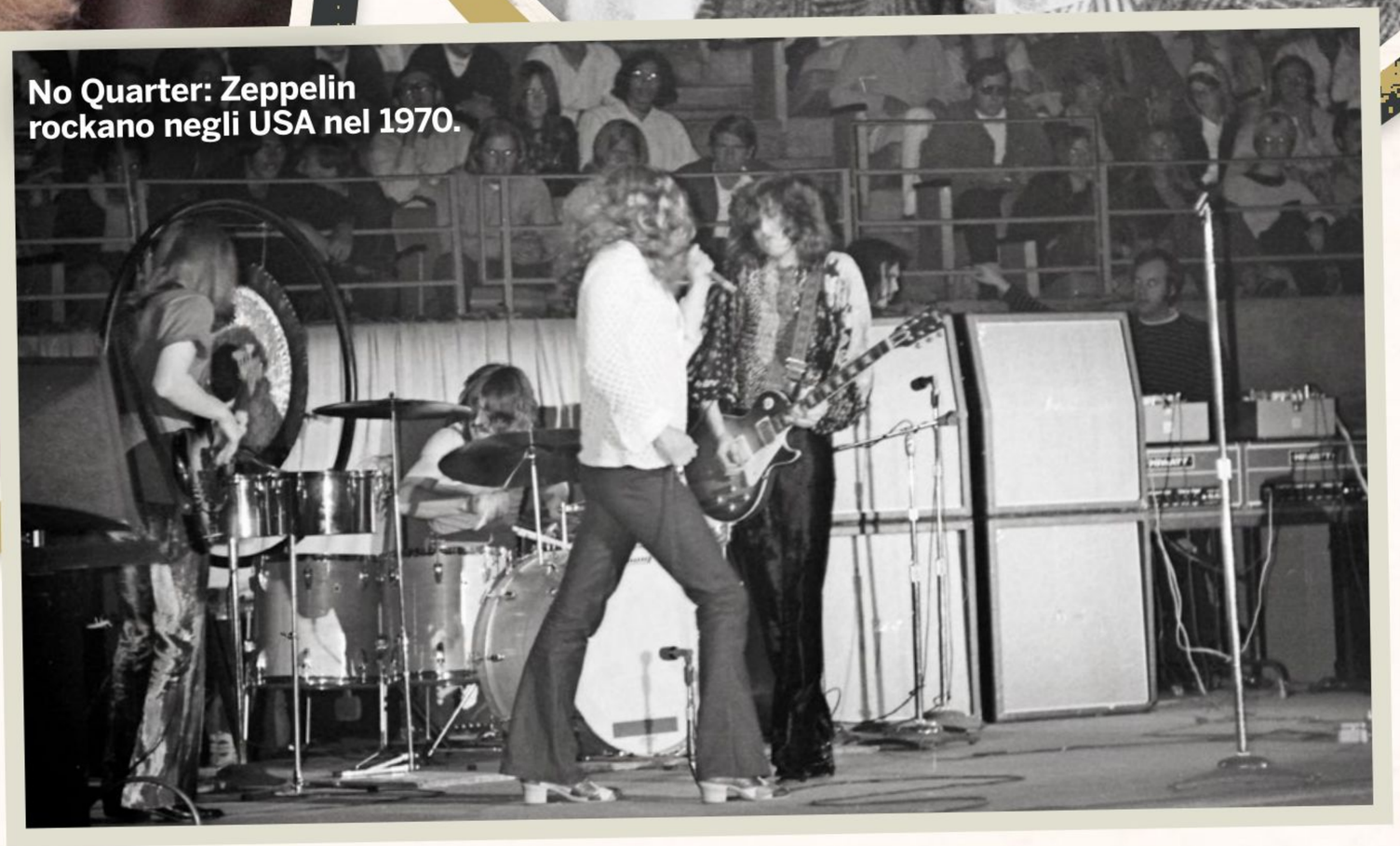
Quando a maggio Page e Plant arrivarono a Bron-Yr-Aur, trovarono una struttura di pietra posta lungo un viottolo che portava a un crepaccio, così decrepita che non aveva elettricità né acqua corrente, e nemmeno le fogne. Fortunatamente, oltre che le rispettive partner, si erano portati dietro anche Clive Coulson e Sandy Macgregor, due roadie degli Zeppelin, che si addossarono le incombenze domestiche. "Quando arrivammo si gelava", ricordava Coulson. Lui e Macgregor dovevano attingere l'acqua da un fosso vicino e raccogliere la legna per il caminetto che "riscaldava una struttura con un forno da entrambi i lati". C'erano degli scaldini a gas, ma per illuminare la casa avevano solo le candele. "Una volta alla settimana facevamo il bagno nel pub Owain Glyndwr, a Machynlleth. Non ricordo bene chi di noi dovesse pulire il gabinetto chimico". Le serate si trascorrevano al pub, dove si fraternizzava con i contadini, la gang locale di motociclisti e alcuni volontari che stavano restaurando un'altra antica dimora là vicino. Quando una sera fu invitato a unirsi al coro di *Kumbaya*, Page si scusò e disse che non suonava la chitarra. Frattanto, al cottage dove Page invece suonava la chitarra e Plant si gingillava con l'armonica, le canzoni iniziarono ad arrivare, a volte solo abbozzate, a volte fatte e finite. Canzoni che "avrebbero dimostrato che eravamo molto più di un gruppo heavy metal", come disse Page. Il brano più importante era *Friends*, costruito su una scala esoterica che Page aveva ascoltato in India durante il suo periodo con gli Yardbirds, appoggiata su un tappeto percussivo di conga. E c'erano anche la sognante *That's The Way* di Plant e il grezzo (scritto sbagliato sul disco) *Bron-Y-Aur Stomp*. Presero forma molti altri accenni di brani, che avrebbero trovato posto non solo nel prossimo disco degli Zeppelin, ma nei quattro successivi, compresi gli scheletri di *Stairway To Heaven*, *Over The Hills And Far Away*, *Down By The Seaside*, *The Rover*, *Poor Tom* e (sempre sbagliato) *Bron-Y-Aur*.

Tra i brani che trovarono spazio sul disco c'era anche *Tangerine*, con la sua intro sommessa, volutamente stonata, un brano iniziato nel corso di una disastrosa ultima session degli Yardbirds nel giugno '68 a New York, col titolo *My Baby*, e ora rinato nel Galles, con un sapore country molto alla Neil Young.

Anche *Bron-Y-Aur Stomp* aveva iniziato la sua esistenza in una versione più elettrica: in origine s'intitolava *Jennings Farm Blues* ed era stata scritta negli Olympic Studios di Londra, nell'autunno dell'anno prima. Qui fu trasformata in una marcetta dedicata al cane di Plant, Strider. '*Walk down the country lanes, I'll be singin' a song*', cantava serenamente Plant. '*Hear the wind whisper in the trees that Mother Nature's proud of you and me*'.

La canzone che riassumeva lo spirito di avventura a Bron-Yr-Aur arrivò quasi inaspettata un tardo pomeriggio, mentre Page e Plant vagavano per le vicine colline in pieno rigoglio primaverile. Fermatosi ad





No Quarter: Zeppelin rockano negli USA nel 1970.

ammirare il paesaggio e a farsi una canna, Page prese la chitarra che portava a tracolla e iniziò a strimpellare accordi a caso, cercando di ricordare l'arrangiamento che Bert Jansch e John Renbourn avevano realizzato di *The Waggoner's Lad*. Plant iniziò a canticchiare con una voce molto più sommessa del solito, dando vita all'inizio di quella che inizialmente fu chiamata *The Boy Next Door* e poi reintitolata *That's The Way*. Temendo di perdere l'ispirazione, i due accesero un registratore che si erano portati dietro in una borsa a tracolla e registrarono il resto del brano mentre vagabondavano per le colline. Dopo aver festeggiato condividendo una discreta quantità di Kendal Mint Cake, tornarono al cottage dove si sedettero di fronte al fuoco, mangiucchiando e bevendo sidro, e riascoltando senza sosta il nastro. "Scrivemmo le canzoni, e camminammo e parlammo, e pensammo e andammo all'abbazia dove nascondono il Graal", raccontò in seguito Plant allo scrittore Barney Hoskyns. "Non conta quanto possa sembrare dolce o buffo, ripensandoci. Conta che ci diede un'energia immensa, perché eravamo davvero vicini a qualcosa di importante. Ci credevamo. Era assolutamente meraviglioso e il mio cuore era leggero e felice. In quel momento, in quell'era, il 1970 era l'orizzonte più azzurro che avessi mai visto". Jones e Bonham furono conquistati dai demo dei brani con cui Page e Plant erano tornati dal Galles. Ma una volta tornati agli Olympic, all'inizio di giugno, per il gruppo fu difficile ricreare la stessa atmosfera in un asettico studio di registrazione professionale. Per cui, decisero di partire ancora, stavolta per una dimora in disuso nell'Hampshire chiamata Headley Grange. Lì, con l'aiuto dello studio mobile dei Rolling Stones, speravano di riuscire a finire il disco prima di dover tornare in tour negli USA, in agosto. Headley Grange era stata trovata dalla segretaria di Peter Grant, Calore Browne, grazie a un annuncio su «The Lady». Ancora una volta, Page fu attirato più dalla storia del luogo che dalle comodità. La Headley Workhouse, com'era chiamata in origine, era una casa a tre piani costruita nel 1795 per "dare riparo agli infermi, agli anziani, agli orfani o ai figli illegittimi di Headley" e delle vicine Bramshott e Kingsley. Nel 1875 fu acquistata da un costruttore che la convertì in un edificio residenziale, rinominandola Headley Grange. Con l'avvento degli studi mobili e della mania anni 60 di "ritrovarci in campagna", il proprietario iniziò ad affittarla ai gruppi rock. Sia i Genesis che i Fleetwood Mac vi avevano già registrato dei dischi. Page e Plant erano ancora sotto l'influsso del loro nuovo 'matrimonio artistico', ed erano molto ricettivi all'ambiente che li circondava. La dimora, austera, a volte addirittura cupa, evocava in loro lo stesso senso di avventura sperimentato in Galles. "Mi sembrava non tanto dimessa, ma come se la gente non ci avesse davvero vissuto", rivelò Page. "E la cosa era interessante, considerate le prove a cui stavamo per sottoporla". Come disse Plant, "vivevamo in questa casa cadente in mezzo alla campagna. Il mood era incredibile".

«Pensai: 'Cristo, ma che sta succedendo?'. Ti rendevi conto che stavi vedendo qualcosa che non avresti scordato mai più»

Roy Harper

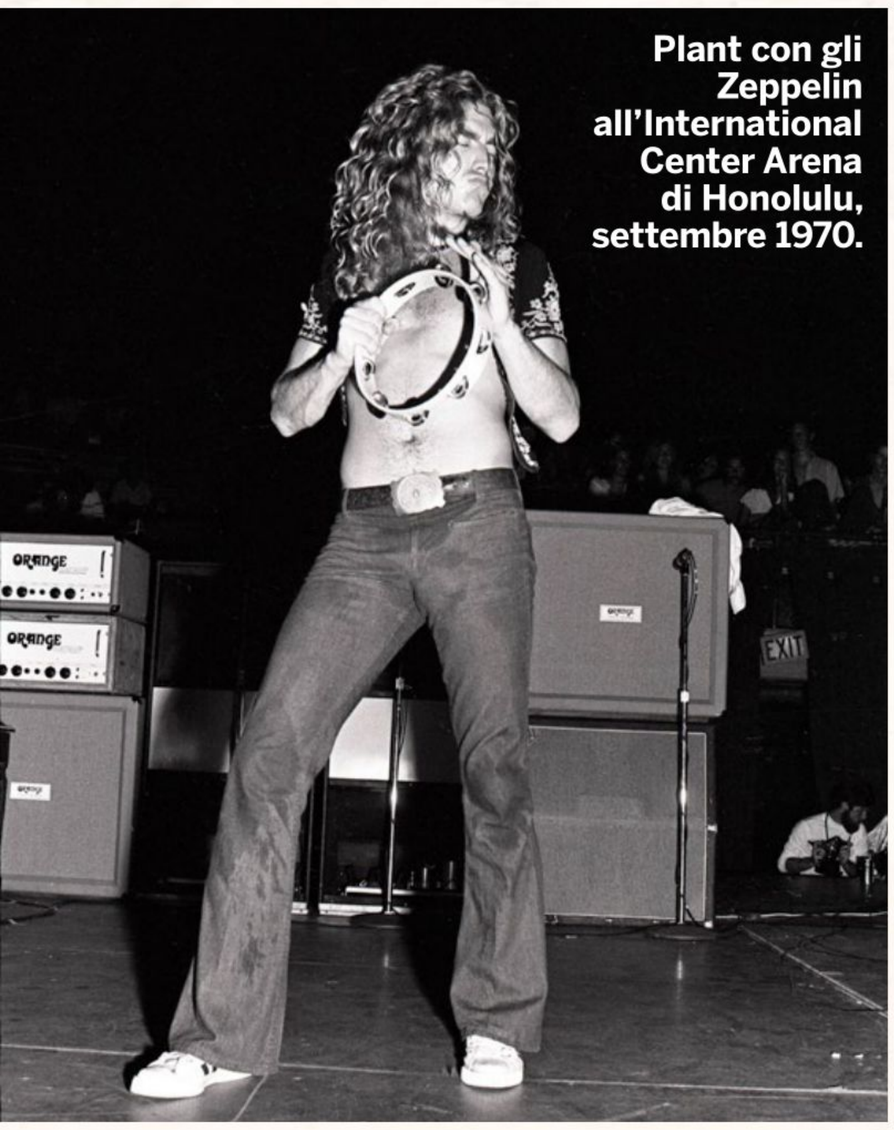
LED ZEPPELIN III permise a Page di sfogare tutto il suo amore per l'acustica.

Il tempo non fu interamente dedicato al lavoro, visto che il gruppo si prese due fine settimana per esibirsi in qualche concerto. I primi due show furono in Islanda, il 20 e 21 giugno, in una palestra riadattata a Reykjavik: da lì, i Led Zeppelin tornarono a Headley con un nuovo e particolare cavallo di battaglia non acustico chiamato *Immigrant Song*, un pezzo in cui Plant intonava solennemente *'We are your over-looords…'*, con un effetto ammaliante. Lo staff del locale era in sciopero, così gli studenti si assunsero il compito di aiutarli ad allestire un concerto. "Gli studenti presero in mano la cosa", ci dice oggi Plant, "e fecero funzionare tutto in modo incredibile. Mentre suonavamo, sentivamo di trovarci in un universo parallelo lontano da tutto, incluso il mondo del rock di quel periodo".

La domenica seguente, i Led Zeppelin suonarono al secondo Festival di Bath, stavolta organizzato a Shepton Mallet, in una località molto più capiente del primo, con oltre 150.000 persone arrivate per i due giorni dell'evento. Il manager degli Zeppelin, Peter Grant, diramò un comunicato stampa ufficiale secondo il quale il gruppo si sarebbe esibito a Bath malgrado un'offerta di 200.000 dollari per suonare quello stesso fine settimana negli USA – quasi sicuramente un astuto modo di ricavare altra pubblicità dall'evento. La performance di Bath si rivelò un'altra mossa vincente degli Zeppelin nei riguardi della stampa musicale inglese. BP Fallon, che all'epoca era l'addetto stampa dei T. Rex, e che presto lo sarebbe diventato per gli Zeppelin, era a Bath e se lo ricorda molto bene: "Eravamo lì, io e la mia ragazza, sballati persi proprio in prima fila, nello spazio Vip. Il sole calava e quando il mostro Led Zeppelin esplose, fu come un razzo che ci catapultò su Marte e anche oltre. Wooosh! Sesso sonico! Genio, puro genio". "In Inghilterra si sapeva che in America i Led Zeppelin andavano forte, ma in genere venivano assimilati ai Ten Years After o ai Savoy Brown o a Keef Hartley, o ad altri gruppi della Seconda British Invasion degli USA, quella basata sul blues". Fu dopo Bath che gli Zeppelin iniziarono la loro rapida ascesa in Gran Bretagna, che Fallon descrive oggi come "infuocata. Dopo quel concerto, i Led Zeppelin diventarono una cosa molto grossa. Sbarra la crocetta. Prossima mossa!". Il concerto degli Zeppelin, lungo quasi tre ore, iniziò con il sole che calava all'orizzonte, dietro di loro. In omaggio alla loro nuova attitudine folk, i quattro erano vestiti come cantastorie dalle barbe folte. Addirittura, Page aveva in testa quello che sembrava un cappellaccio da spaventapasseri. "Anche i Jefferson Airplane e Janis Joplin erano in cartellone", disse Plant, "e ricordo di essermi detto: 'Cavolo sono arrivato fin qui da West Bromwich! Devo proprio godermela'. Tutto mi sembrava straordinario. Ero sbalordito tanto quanto il pubblico". Il festival di Bath fu anche la prima volta in cui Page incontrò Roy Harper, destinato a diventare il soggetto di un altro brano su LED ZEPPELIN III, *Hats Off To (Roy) Harper*: rustico buffone e cantastorie folk, Harper esercitava un insolito influsso su tutti quelli con cui entrava in contatto, Led Zeppelin inclusi. Era un classico eccentrico inglese che aveva finto di essere pazzo per non prestare servizio nella RAF, ricavandone cinque anni dentro e fuori manicomi e prigioni militari. Trascorse la prima parte degli anni 60 leggendo poesie e facendo il busker in giro per l'Europa. Dopo essere arrivato a Londra nel 1964, diventò una figura di riferimento del nascente circuito folk, dove Page lo aveva notato, prima di registrare i suoi primi dischi, tutti molto personali e assolutamente non commerciali. Notando Harper girovagare per il backstage a Bath, Page lo avvicinò e gli chiese di mostrargli come faceva un brano strumentale dal suo primo disco, *Blackpool*. "E così glielo suonai", ricorda Harper, "e lui disse: 'Grazie molte'. La sola cosa che pensai vedendolo andare via fu: 'I pantaloni di quel tizio sono troppo corti'".

Fu solo quando vide gli Zeppelin suonare quella sera che capì chi fosse Page. "Durante il secondo brano [*Heartbreaker*] tutte le ragazze nel pubblico scattarono in piedi quasi involontariamente, piangendo. Pensai: 'Dio mio, ma che sta succedendo?'. E ti rendevi conto di assistere a qualcosa che non avresti mai più scordato". Anche se nessuno di loro lo sapeva, quello fu anche l'inizio di una lunga relazione tra i due chitarristi, con il risultato di vari membri degli Zep che apparvero ai concerti di Harper e di Har-

In marcia verso la grandezza: Bonham, Plant, Page e Jones nel 1970.

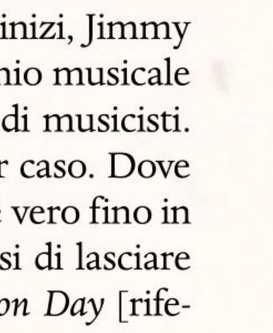


Plant con gli Zeppelin all'International Center Arena di Honolulu, settembre 1970.

per che a volte aprì i concerti degli Zeppelin. Quando poi qualche settimana dopo scoprì il suo nome sul nuovo disco degli Zeppelin, la cosa lo colpì. "Un giorno andai nel loro ufficio e Jimmy mi disse: 'Ecco il nuovo disco'. 'Grazie', gli risposi e me lo misi sotto il braccio. 'Be', dagli almeno un'occhiata!'. E a quel punto vidi *Hats Off To Harper*. Ne fui molto colpito". Come è giusto che sia. Negli anni seguenti, quell'unico brano avrebbe introdotto il perennemente sfigato Harper a milioni di compratori di dischi in tutto il mondo. "Per quel che mi riguarda", spiegò Page, "Lode a chiunque fa quel che crede sia giusto e rifiuta di svendersi". O forse andò come ricordò anni dopo Plant, con un tocco di umorismo: "Doveva essere qualcuno che avesse un senso dell'umorismo pungente, ma senza il solito ego strabordante – e non riuscimmo ad avere Zappa".

Tornati a Headley Grange, i Led Zeppelin continuarono a rifinire il nuovo materiale. Alla fine, sarebbero risultati 17 brani. Al materiale acustico di Bron-Yr-Aur aggiunsero *Hats Off To (Roy) Harper*, un brano incendiario e spontaneo che Page iniziò una notte ispirato dalla frenetica slide di *Shake 'Em On Down* di Bukka White (attribuito nelle note di copertina a 'Charles Obscure'), e *Gallows Pole*, una reinvenzione rock'n'roll di una folk song inglese vecchia di secoli intitolata *The Maid Freed From The Gallows*, di cui Page ricordava una versione moderna molto intensa tratta dal lato B di un singolo del 1965 di Dorris Henderson, che la cantante aveva intitolato *Hangman* e che gli era rimasta in mente. C'erano anche una manciata di brani elettrici dal sound più Zep, come *Immigrant Song*, *Celebration Day* e *The Bathroom Song* (così chiamata perché tutti dissero che la batteria sembrava fosse stata registrata al bagno), che più tardi cambiò titolo in *Out On The Tiles*. In più, l'ossatura di quella che sarebbe diventata una delle loro ballad migliori, il raffinato blues *Since I've Been Loving You*, la cui composizione era iniziata all'Olympic nel corso della stessa session che aveva prodotto l'originale elettrico *Jenning's Farm*. Il gruppo ne aveva suonato una versione live più corta e compatta a Bath, ma fu solo ora che cercò di completarla. Detto questo, la genesi di quello che era destinato a diventare uno dei brani più famosi degli Zeppelin può essere trovata in una jam blues dei Moby Grape, intitolata *Never*. E come spesso accadeva, il riferimento passò sotto silenzio. I Grape erano uno dei gruppi di San Francisco di quel periodo preferiti da Plant, ed è inconcepibile che non conoscesse *Never*. In effetti, i versi iniziali di *Since I've Been Loving You* ('*Working from seven to eleven every night, it really makes life a drag, I don't think that's right*') sono quasi identici a quelli di *Never*, che dice: '*Working from eleven to seven every night, ought to make life a drag, yeah, and I know that ain't right*'. Dal canto suo, Plant dispiegava le nuove influenze di Van Morrison e Janis Joplin alla voce con un cantato frammentato sparso sul sound staccato dei tamburi di John Bonham e il tappeto jazzato delle tastiere di John Paul Jones, eseguito mentre pestava i pedali bassi del suo Hammond con i piedi. Tutto quel che serviva per dare il tocco finale alla canzone era un assolo da brividi di Jimmy Page. Il tecnico addetto alla registrazione era un ragazzo che si chiamava Richard Digby Smith. "Riesco ancora a vedere Robert al microfono", ricordò anni dopo. "Era pieno di passione. Viveva ogni singolo verso. Quello che senti sul disco è esattamente come la cantò in studio. Gli unici preparativi furono una sigaretta aromatizzata alle erbe e un paio di bicchieri di Jack Daniels… Ricordo Pagey che lo stimolava: 'Riprova il ritornello iniziale, improvvisa di più'… In tutto quello che facevano gli Zeppelin c'era grandiosità. Ti guardavi dietro e c'era Peter Grant che sedeva sul divano. E lo occupava tutto".

Nel tentativo di completare il disco, gli Zep avevano lasciato Headley per spostarsi in uno studio di registrazione più avanzato, il n. 2 della Island a Basin Street, Notting Hill Gate. Fu nel corso di queste sessioni che fu scartata la prima versione, ancora molto grezza, di un altro brano scritto da Jones, *No Quarter*. Page intanto combatteva per estrarre dalla chitarra un assolo adatto per completare *Since I've Been Loving You*. Ma quando il 5 agosto iniziò il loro tour USA a Cincinnati, il disco ancora non era finito e Page non ebbe alternative se non ripetere la stessa estenuante esperienza che aveva caratterizzato il precedente tour americano estivo, ossia precipitarsi in studio nelle pause tra i concerti. Fortunatamente, riuscì a chiedere aiuto a un vecchio amico, Terry Manning, che lavorava negli Ardent Studios a Memphis. "Prendevo Jimmy all'aeroporto e lo portavo di corsa in macchina in studio per iniziare a lavorare", ricorda Manning. Ad accompagnare Jimmy c'era sempre Peter. Nessun altro, mi pare. Robert venne una volta. E anche Bonham. Ma tutto lì". Manning ricorda di aver lavorato "molto" su *Gallows Pole* mentre Page cercava – fallendo ogni volta – di trovare l'assolo giusto per *Loving You*. "Alla fine, Jimmy accettò l'idea che l'assolo sul demo fatto in Inghilterra non potesse essere migliorato e così alla fine si usò quello. Risentendolo oggi, è uno dei miei assoli preferiti di tutti i tempi. Ci provammo altre tre o quattro volte, cercando di mixarle assieme, per ricavare un assolo migliore, ed erano tutti ottimi. Ma in quel demo c'era una magia, quasi un flusso di coscienza, che non si ripeteva nelle altre registrazioni". Page lavorò da solo con Manning per il missaggio del disco. Manning svela che l'approccio molto più 'rilassato' – l'eco all'inizio di *Immigrant Song*, l'apparente anarchia in *Friends* e *Celebration Day*, le voci che a volte si sentono sullo sfondo, tutto l'insieme che un quarto di secolo più tardi sarebbe stato chiamato 'lo-fi' – era "studiato a tavolino, assolutamente non casuale". Fu quello che, dice oggi, gli dimostrò quale "produttore geniale" fosse Page. "Non voglio affatto sembrare polemico o critico", aggiunge, scegliendo le parole con molta cura, "ma credo che in seguito si sia fatto del male. In quel momento, agli inizi, Jimmy era a mio avviso un autentico genio musicale – e io ho lavorato con un sacco di musicisti. Direi che quasi nulla accadde per caso. Dove dice: 'Prodotto da Jimmy Page', è vero fino in fondo". "Mi chiese: 'Che ne pensi di lasciare quella cosa all'inizio di *Celebration Day* [riferendosi al momento in cui si sente Bonham che grida 'Cazzo!']?'. Nessuno se n'era accorto. Ma lui disse: 'Non te lo chiedo perché voglio toglierlo, né perché sembra fico. Mi piace come tessuto sonoro. Mi piace perché ti dà l'idea di essere proprio lì'. Ecco, parlammo davvero di ogni singolo elemento". Page chiese a Manning anche di aiutarlo a masterizzare il disco. Oggi un disco è prodotto, missato e fatto quasi tutto al computer, e quindi masterizzare un disco in vinile è quasi un'arte perduta. Ma nel 1970 era uno dei momenti cruciali del processo di registrazione. Bisognava usare una pressa per trasferire il suono dall'acetato su vinile ed erano essenziali la massima precisione e un'attenzione ai minimi dettagli sonori. Page e Manning erano consapevoli che dischi meravigliosi erano stati distrutti da una masterizzazione pessima, e si dedicarono al ↦



«In quel momento, Jimmy era un autentico genio musicale – e io ho visto un sacco di musicisti»

Terry Manning

lavoro con la massima attenzione. Almeno fino alle ultime battute, quando bisognava aggiungere il numero di catalogo che sarebbe stato inserito sulla coda finale del solco del disco. "Lavorando con la macchina Big Star, ci aggiungemmo delle cosette nostre", dice Manning. "Chiesi a Jimmy: 'Vuoi scriverci qualcosa?'. E lui fece: 'Oh sì…'". Vista l'immane quantità di copie che le presse avrebbero dovuto stampare solo per soddisfare i pre-ordini di LED ZEPPELIN III, gli impianti avevano richiesto due set di master – richiesta non inusuale per il più grande gruppo nel mercato USA. E così Page si sbizzarrì con quattro diversi 'messaggi', uno per lato di ciascun master. "Stavamo parlando di Aleister Crowley", ci dice Manning. "Lui mi disse: 'Dammi qualche minuto'. Si sedette a pensare, scarabocchiò qualcosa e poi se ne uscì con 'Fai Ciò Che Vuoi Sia L'Unica Legge', 'Così Deve Essere', e un'altra che ho scordato. Gli suggerisco 'L'Amore è La Legge' o 'L'Amore Soggiace Al Volere', le altre due famose massime di Crowley. "Credo l'ultima", replica Manning. "Mi sembra la più familiare".

Pubblicato il 23 ottobre del 1970, dopo due settimane LED ZEPPELIN III stazionava al n. 1 negli USA quando fu pubblicato anche in UK, raggiungendo anche lì la vetta. Ciononostante, era destinato a diventare uno dei più sottovalutati dischi degli Zeppelin, incompreso e in gran parte deriso dai critici. Anche i fan sembravano confusi. E anche se avrebbe venduto milioni di copie, rimane uno dei titoli meno venduti nel catalogo della band. In effetti, all'inizio del 1971 era già scomparso dalle classifiche, mentre il suo molto più popolare predecessore rimaneva stabilmente nella Top 40 USA e UK. E mentre molti erano stupiti dall'inaspettato cambio di direzione musicale, gli stessi critici che in precedenza avevano attaccato gli Zeppelin accusandoli di essere solo cinici e abili sfruttatori di ben rodati cliché, ora li accusavano di aver avuto l'ardire di rifiutarsi di ripetere il trucchetto. Al massimo, potevano concedere al gruppo di essere succubi del recente successo di Crosby, Stills & Nash, il cui ottimo disco di esordio aveva causato un terremoto nella critica, che ormai si chiedeva dove dovesse dirigersi il rock all'alba del nuovo decennio. E quest'ultima era un'accusa che rendeva Page, che seguiva e studiava musica tradizionale da ben prima che diventasse il sound modaiolo della California del Sud, furioso come non mai. "Io sono ossessionato – non solo interessato, ossessionato – dalla musica folk", disse, sottolineando il fatto che aveva passato anni a studiare "i paralleli tra la musica popolare e la cosiddetta musica classica, il modo con cui certe scale musicali si sono spostate in tutto il pianeta. Il rapporto tra musica ed etnologia mi affascina". Ma nessuno gli diede retta. I critici gridarono al tradimento. «Disc & Music Echo» fece un titolone del tipo 'Gli Zep si ammosciano!', per poi chiedersi: "Ma agli Zeppelin gliene frega ancora qualcosa?". Va detto che ci furono anche sprazzi di comprensione. Lester Bangs – che in precedenza aveva mazzolato gli Zeppelin per la loro "insensibilità e volgarità" – scrisse su «Rolling Stone»: "*That's The Way* è la prima canzone che abbiano scritto che è riuscita a commuovermi. Cazzo, è stupenda". Comunque, secondo Terry Manning, Page aveva previsto queste reazioni. "Era molto ansioso, ma anche deciso. Mentre lo finivamo in studio, ne parlammo. Diceva: 'Questo disco è così diverso che per la gente sarà uno shock'. E in effetti lo fu".

"Mi sentii molto meglio quando iniziammo a eseguirlo dal vivo", disse Page a Dave Schulps nel 1977, "perché dava soddisfazione suonare quei brani per le persone che erano venute a vederci. Vedevi che sorridevano sempre. E questo è sempre stato più importante di qualsiasi recensione a cazzo". Furente, Page si rifiutava di spiegarsi o scusarsi con la stampa e così il compito di difendere il disco cadde sulle spalle di Robert Plant. "Ora che abbiamo fatto LED ZEPPELIN III, possiamo fare tutto", disse al «Record Mirror». "Dimostra che possiamo cambiare. Dimostra che per noi c'è un numero infinito di possibilità e direzioni da intraprendere". Era una dichiarazione profetica, come il successivo disco degli Zeppelin avrebbe dimostrato oltre ogni dubbio. Ma mancava ancora un anno e per adesso il gruppo era costretto ad attraversare un periodo tormentato, che fino all'uscita di LED ZEPPELIN IV avrebbe comportato un calo costante delle loro fortune commerciali. All'inizio del 1971 sulle riviste musicali inglesi iniziarono ad apparire articoli del tenore 'Gli Zep si salutano'. Ma se LED ZEPPELIN III divise l'opinione pubblica, nel lungo periodo rafforzò la loro reputazione, confondendo le aspettative e mostrando che in loro c'era molto di più dell'etichetta da 'Nuovi Cream' sotto la quale avevano iniziato. Rispetto ad altri classici hard rock da far tremare le pareti, il terzo disco degli Zeppelin dovrebbe essere visto come il primo riuscito connubio tra il fiero blues misterico di Page e le vorticanti nebbie gallesi di Plant. Fu la prima vera prova della capacità del gruppo di andare al di là delle strettoie commerciali che alla fine avrebbero rinchiuso in un vicolo cieco creativo band come i Black Sabbath e i Deep Purple, costretti a fotocopiare i loro stessi successi finché la benzina finisce, con i membri del gruppo che vanno e vengono come in una porta girevole, e loro che si ritrovano etichettati per sempre come gruppi di nicchia, amati solo dai più fanatici del metal fan. Inoltre, con gruppi come i Sabbath che davano al pubblico la pesantezza che avrebbe reso facili le cose per gli Zeppelin ("Ci sdraiavamo sul pavimento della sala prove, strafatti, ad ascoltare i primi due dischi degli Zep", ricorda Geezer Butler dei Sabbath, che ammette che il brano più famoso del gruppo, *Paranoid*, "fu una scopiazzatura di *Communication Breakdown*"), la

Pronti a metterli ko. Backstage al Festival di Bath, 28 giugno 1970.

«Jimmy sapeva che se non avessero ampliato i loro orizzonti sarebbero stati solo il più grande gruppo hard rock. E nient'altro»

Terry Manning

direzione decisamente non metal del nuovo materiale dei Led Zeppelin fu non solo una mossa coraggiosa, ma anche eccezionalmente astuta. Come dice Terry Manning: "Nulla accadde per caso. Jimmy sapeva che se non si fossero spinti in nuovi territori, se non avessero cercato di andare oltre lo scaraventare riff su riff nelle orecchie dei fan, sarebbero rimasti per sempre solo *il più grande gruppo di hard rock*. Prendi gruppi come i Beatles o i Pink Floyd, gruppi che un quindicenne di oggi ama nello stesso modo di un quindicenne di trenta o quaranta anni fa. E ti rendi conto che a metà della loro carriera erano diversi da quelli che erano sul primo disco. E alla fine erano ancora più diversi. Jimmy questo lo sapeva. Voleva essere qualcosa di più. I primi due dischi degli Zeppelin erano molti diversi dagli Yardbirds. E lui voleva continuare a espandersi. Voleva parlare di ritmiche, di autori come Bartók, Karlheinz Stockhausen o John Cage. Era immerso nella musica classica dell'India, nella musica folk irlandese, cose del genere". La cosa sarebbe stata sempre più evidente nei dischi successivi degli Zeppelin, dove mischiata nella struttura monumentale del rock si sarebbe colta la passione di Page per altri generi come funk, reggae, doo-wop, jazz, synth-pop e rockabilly. Per il momento, il terzo disco mostrò quello che Page descrive come "La mia CIA". CIA sta per "i miei interessi Celtici, Indiani e Asiatici. Ho sempre incamerato molti influssi, fin da quando ero solo un turnista. Quando mi vedevo con Jeff [Beck] prima che lui entrasse negli Yardbirds, ascoltavo già un sacco di roba particolare". Come ad aggiungere ulteriore sale sulle ferite, la copertina gatefold del terzo disco spesso fu recensita più positivamente della musica che conteneva. Progettata da un vecchio amico del college di Jimmy che usava il nome d'arte di Zacron, all'epoca tutor al Wimbledon College Of Arts, il risultato finale fu una 'surreale' collezione – modello flusso di coscienza – di immagini apparentemente sparse a caso – farfalle, stelle, dirigibili Zeppelin, schizzi colorati – su uno sfondo bianco. L'elemento più affascinante era un disco interno rotabile, che sporgeva da sotto la copertina stessa. Muovendolo col dito attraverso dei fori posti sulla copertina, si notavano altre indecifrabili immagini e foto del gruppo. I critici si sdilinquirono, ma il risultato finale era molto diverso da quello che aveva effettivamente chiesto Page, ed era più in linea con il gusto di Zacron, che fin dal 1965 lavorava su strutture grafiche roteanti. Zacron in seguito ricorderà che Page gli aveva detto: "Credo che sia fantastica". Ma nel 1998 Jimmy disse a «Guitar World» una cosa ben diversa: "Non ero soddisfatto del risultato finale. Zacron aveva realizzato un design troppo personale" ed "era andato fuori strada… Pensavo avesse un aspetto troppo adolescenziale. Ma avevamo una scadenza sul collo, per cui non c'era modo di cambiarla. C'erano un sacco di cose senza senso – granturco e sciocchezze del genere". In tour, il gruppo pestava ancora a tutta forza, con tutte le sottigliezze acustiche dispiegate nel nuovo disco sacrificate in concerto a favore di un assalto ai fan a tutto rock. *Immigrant Song* diventò un'altra hit da Top 20, rimanendo 13 settimane nella classifica di «Billboard» e arrivando fino alla posizione n. 16, e il loro tour nell'estate del 1970 culminò in due concerti *sold out* da tre ore ciascuno al Madison Square Garden, il 19 e il 20 settembre – la loro prima volta nell'arena più famosa di New York. Nello stesso mese, vinsero come Miglior Gruppo nel referendum annuale di «Melody Maker» – la stessa rivista che aveva accusato LED ZEPPELIN III di 'scopiazzare' Crosby, Stills & Nash. Dopo otto anni, gli Zeppelin erano i primi a scalzare i Beatles dal primo posto nella classifica dei lettori di quella che era allora la massima rivista musicale in Inghilterra. Il gruppo tornò a Londra per ricevere il premio, oltre a molti altri dischi d'oro. Eppure, malgrado l'atteggiamento di sfida del gruppo e le vendite tutto sommato accettabili di LED ZEPPELIN III, dietro le quinte si avvertì un senso palpabile di disappunto quando il disco scivolò via dalle classifiche USA e UK dopo averle comandate per settimane, il tutto mentre LED ZEPPELIN III volava alto nel resto del mondo. Abituato a spegnere incendi, Peter Grant non perse tempo a rassicurare Jimmy Page che nessuno all'Atlantic era turbato dal volgere degli eventi. Il disco aveva venduto più di un milione di copie negli USA e in UK era disco d'oro (grazie ai preordini, che avevano superato le 100.000 copie) – un risultato che un anno prima (per LED ZEP II) aveva indotto la casa discografica a festeggiare in modo smodato. Il fatto che il secondo disco avesse venduto cinque volte tanto nei 12 mesi precedenti era stato, disse Grant, un evento unico, non certo ciò che ci si dovesse aspettare ogni volta che gli Zeppelin pubblicavano un nuovo disco. E invece, negli uffici dell'Atlantic la tensione c'era. In un certo senso, LED ZEPPELIN III era stato un fallimento commerciale. La sensazione – di cui per buona educazione non si faceva cenno con Page, ma che era stata resa palese a Grant – era che il gruppo si fosse fatto male da solo, pubblicando qualcosa di così radicalmente diverso dalla formula vincente definita con i primi due dischi.

Grant suggerì che il gruppo si prendesse una pausa live per il resto del 1970, cancellasse i progetti di un tour in UK per Natale e invece tornasse in studio. Anche se era riluttante a dirlo chiaramente a Page, Grant sapeva benissimo che era fondamentale che il gruppo pubblicasse il prima possibile un altro disco più rappresentativo dei vecchi Zeppelin. Entrando in studio ora, disse, la band non avrebbe avuto il problema di dover fare le cose di fretta. Grant in effetti era talmente preoccupato che rifiutò un'offerta di un milione di dollari per un concerto in Germania per Capodanno da videotrasmettere via satellite in una catena di cinema in tutti gli USA. Il motivo per cui rifiutò, spiegò in seguito, fu perché "scoprii che il segnale sonoro via satellite viene disturbato dalle tempeste di neve". In realtà, il manager era molto più preoccupato del futuro dei Led Zeppelin ed era sicuro che il loro prossimo disco sarebbe stato una questione di vita o di morte. Per Peter Grant e i Led Zeppelin, c'era in gioco molto più di un milione di dollari. C'era in gioco un futuro che poteva ancora essere una miniera d'oro.

LED ZEPPELIN

PPELIN

NELL'INFERNO DEL VIGORELLI

Un concerto rimasto nella leggenda. Perché inaugurò una stagione nera per la musica live, cancellando di colpo l'Italia dall'agenda dei protagonisti del rock. Esiste un libro che ricostruisce i fatti di quella notte, minuto per minuto. Ecco cosa accadde.

Testo: Giovanni Rossi

ORE 22.40: In modo informale, con estrema scioltezza, i Led Zeppelin salgono a sorpresa sul palco con un'ora abbondante di anticipo sulla scaletta della serata. La polizia è schierata sul lato sinistro del prato, pronta ad intervenire in caso di disordini dentro il velodromo. A ridosso del palco e sul prato migliaia di giovani inneggiano ai Led Zeppelin nell'attesa che Jimmy Page faccia partire la prima nota. "I Led Zeppelin vengono accolti da un urlo selvaggio", così «Il Giorno» racconta il boato che saluta l'arrivo degli inglesi sul palco. Ma Robert Plant nota subito che c'è qualcosa che non va, come ricorda in un'intervista di appena un mese dopo: "Appena entriamo sul palco, io noto del fumo proveniente dal retro dell'arena… e continuava a esserci fumo e c'era un pompiere dietro di noi e io gli dicevo 'Fire! Fire!' con il mio 'scorrevole' italiano ma… niente da fare, quello m'ignora". Dai cancelli continua a confluire uno sciame di ragazzi.

Gli organizzatori stimano adesso un pubblico di oltre 15.000 persone. Dentro al Vigorelli si inizia a sentire l'odore acre e nauseabondo del fumo dei lacrimogeni. Sirene della polizia che ululano, boati vicini, cori di ragazzi. La temperatura è già di per sé alta, si misurano oltre 30 gradi di caldo estivo, ma quanto sta succedendo non fa che aumentare il calore. Dentro il velodromo si è subito sparsa la voce degli scontri tra polizia e manifestanti, e questo non fa che accrescere ancora di più la tensione. Ma una buona parte di questi ragazzi è qui solo per ascoltare i Led Zeppelin. E i Led Zeppelin sono qui per suonare. Page e Bonham attaccano con la prorompente scarica di *Immigrant Song*. È un'autentica botta di adrenalina. Il pubblico esplode. "Chi ha detto che il loro 'sound' ha lo stesso effetto di un 'viaggio' non è andato lontano dal vero, applausi, mani alzate con il segno a V: la folla ormai è in delirio", chiosa Carlo Giovetti sulle colonne de «Il Giorno». Il brano non è ancora conosciuto dai fan, perché fa parte delle sessioni di registrazione di quello che sarà pubblicato quattro mesi dopo come LED ZEPPELIN IV. La canzone è potente, diretta, ricorda la sarabanda irrefrenabile di *Whole Lotta Love* ed il testo belligerante è il frutto delle riflessioni di Plant durante la tappa islandese dell'ultimo tour del gruppo. La risposta del pubblico è estatica, nonostante la bolgia del Vigorelli non permetta di assaporare la musica. Ma ciò che di più impressiona le migliaia di spettatori è il volume spropositato con cui le note dei Led Zeppelin vengono sparate dall'impianto di amplificazione, un autentico muro di suono che si abbatte sul pubblico. La batteria di Bonham si abbatte come mille tuoni, mentre Page inizia a sciorinare i fraseggi per i quali è diventato celebre in tutto il mondo. L'impatto dell'unione tra l'energia della musica del quartetto e il volume è devastante. I Led Zeppelin sfumano il brano con *Mr. You're A Better Man Than I* degli Yardbirds, un omaggio a un recentissimo passato che ora appare

«Dentro al Vigorelli si inizia a sentire l'odore acre e nauseabondo del fumo dei lacrimogeni»

I Led Zeppelin nell'inferno del Vigorelli

«Per favore dillo ai lettori di "Ciao 2001" e spero che raggiunga tutti i nostri fans italiani; volevamo suonare con tutto il cuore perché c'era una folla meravigliosa e sapevamo che ci aspettavano da lunghi mesi; ma la maniera in cui la polizia italiana è intervenuta ci ha costretto ad interrompere il concerto».

E' un amareggiato Robert Plant che mi parla. Il cantante dei Led Zeppelin ha ancora gli occhi arrossati dai fumi lacrimogeni delle bombe che la polizia ha «distribuito» come noccioline nel catino del Vigorelli di Milano. E' trascorsa un'ora dall'interruzione dello spettacolo e negli occhi dei quattro componenti del complesso inglese c'è ancora il terrore della folla presa dal panico che, per cercare riparo dalle bombe che piovevano sempre più fitte dalle gradinate, aveva cercato riparo vicino al palcoscenico, invadendolo nell'attimo in cui è stata tolta la corrente elettrica.

«Abbiamo girato mezzo mondo» — continua Robert — «e ti assicuro che non ho mai visto nulla di simile. Era tutto troppo pazzo per essere vero, eppure stava succedendo. E' la prima volta che siamo stati costretti ad abbandonare un nostro concerto e non è stato a causa del pubblico. Venendo al Vigorelli avevamo scherzato tra di noi, vedendo tutte quelle forze dell'ordine; sembravano schierate più per un congresso politico che per un concerto. Vedi, non capisco ancora come possa succedere che la polizia intervenga su 10.000 persone che hanno pagato un biglietto d'ingresso per uno spettacolo. E' mostruosa pazzia!».

CON LE LACRIME AGLI OCCHI

Il primo concerto italiano dei Led Zeppelin al velodromo milanese è durato solo 45 minuti. Il complesso inglese ha dovuto smettere di suonare ben due volte per l'aria resa irrespirabile dalle bombe lacrimogene gettate dalla polizia sia all'esterno che all'interno dello stadio. La finale caduta di corrente ha costretto i Led Zeppelin ad abbandonare definitivamente il palcoscenico. Il rammarico di Robert Plant.

É un Robert Plant differente da quello che avevo visto nei due giorni antecedenti il concerto: un ragazzo euforico ed allegro, felice di poter finalmente suonare in Italia, un paese dal quale erano stati sommersi di richieste per esibirsi.

«Ci interessava sapere se il nostro primo concerto italiano fosse stato organizzato alla perfezione» — mi aveva detto Robert subito dopo il suo arrivo a Linate. «Non c'erano assolutamente problemi di soldi, come forse è stato detto in giro. Volevamo soltanto un'organizzazione che ci desse la garanzia di poter fare un grosso concerto a contatto diretto con un grosso pubblico».

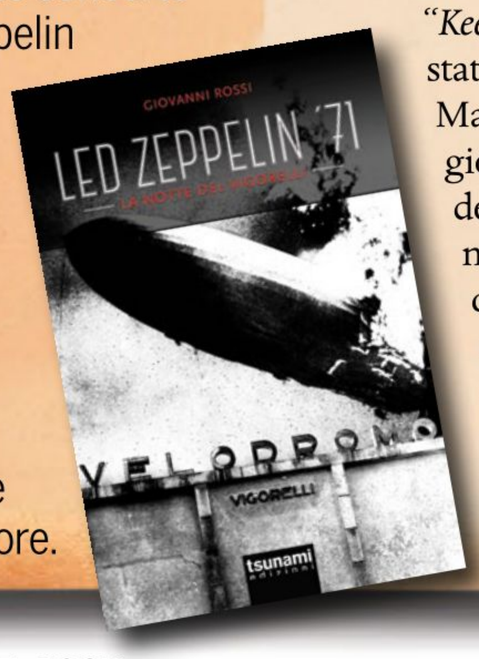
Robert Plant è arrivato con sempre più lontano. Subito dopo è la volta di *Heartbreaker*, uno dei pezzi più attesi dai fan, quindi tocca a *Since I've Been Loving You* terminare il terzetto di riscaldamento. Nel frattempo la situazione dentro e fuori il velodromo è sempre più difficile, peggiorata da un ulteriore fatto. Alcuni spettatori iniziano ad accendere dei fuochi a ridosso del palco, un comportamento che rischia di scatenare una tragedia. Se il legno del palco o quello della pista dovessero prendere fuoco, il Vigorelli si trasformerebbe in brevissimo tempo in una trappola mortale per migliaia di persone. La polizia presente in modo massiccio al di fuori dei cancelli inizia allora a lanciare dei lacrimogeni anche all'interno del velodromo. Si tratta senza dubbio di un gesto deliberato, perché le lunghe tettoie che ricoprono le gradinate del velodromo richiedono che si prenda attentamente la mira per poter lanciare un candelotto all'interno in modo da superarle. Plant si ferma un attimo cercando di tranquillizzare il pubblico.

MILANO, LA POLIZIA SPARA

"Era incredibile, aveva una voce straordinaria che si sentiva riecheggiare nel velodromo anche senza il microfono. Non ho mai sentito una cosa simile!". I Led Zeppelin riprendono con un altro inedito, *Black Dog*, ma durante l'esecuzione del pezzo i falò proseguono. Il gas dei lacrimogeni sparati fuori dal velodromo lentamente inizia ad invadere tutta la venue. Gli occupanti le prime file iniziano a essere sbattuti avanti e indietro dall'ondeggiare creato dalle spinte del pubblico che cerca di raggiungere il palco allontanandosi dal fumo dei lacrimogeni. Plant cerca di placare gli animi: "*Keep quite, keep cool, please*", calmi ragazzi, state calmi e tranquilli, ripete diverse volte. Ma non serve granché. La situazione peggiora, perché da fuori continua la pioggia dei lacrimogeni ed il loro fumo giallo ammorba l'aria all'interno del catino. Plant è costretto più volte a fermare il concerto chiedendo al pubblico di smetterla: "Siamo andati avanti per altri venti o trenta minuti, ma ogni volta il pubblico si alzava per un bis, c'era un sacco di fumo!". Il concerto viene sospeso per una decina di minuti, durante i quali l'organizzazione raccomanda a Grant e al gruppo di proseguire per evitare che la situazione derivante da un annullamento dello spettacolo possa ulteriormente precipitare. Page lacrima vistosamente e Plant è interrotto da violenti colpi di tosse. Ma non sono solo i falò di alcuni scriteriati a mettere a rischio il proseguimento del concerto, al contrario: la polizia ha iniziato a sparare lacrimogeni anche all'interno del velodromo, e alcuni giornalisti presenti, come Daniele Iorio de «L'Unità», giurano di aver visto agenti sparare proiettili di gas ad altezza uomo direttamente contro spettatori inermi. Radaelli si affretta a raggiungere Page sul palco chiedendo il suo aiuto: "Notammo masse di fumo che arrivavano dal retro dell'ovale. L'impresario arrivò sul palco e ci chiese di dire ai ragazzi di smetterla di accendere fuochi. Come degli sciocchi, facemmo quel che ci aveva detto". Il quinto brano in scaletta per i Led Zeppelin è *Dazed And Confused*, struggente appuntamento che fin dai primi concerti del quartetto ha rappresentato uno dei punti emozionali di maggiore contatto con il loro pubblico… È proprio durante l'esecuzione di *Dazed And Confused* che Page realizza appieno cosa sta succedendo, perché l'odore di quel fumo non è né di legna, né di carta che ardono: "Una latta di fumogeno atterrò a circa venti metri dal palco durante *Dazed and Confused* e il vento ci portò il fumo addosso". Plant tenta in ogni modo di placare gli animi: "Ho chiamato un

IL LIBRO

La storia del maledetto concerto milanese dei Led Zeppelin è raccontata da Giovanni Rossi in "*Led Zeppelin '71, la notte del Vigorelli*", edito da Tsunami. Le pagine che state leggendo ne sono un estratto, pubblicato per gentile concessione dell'Editore.

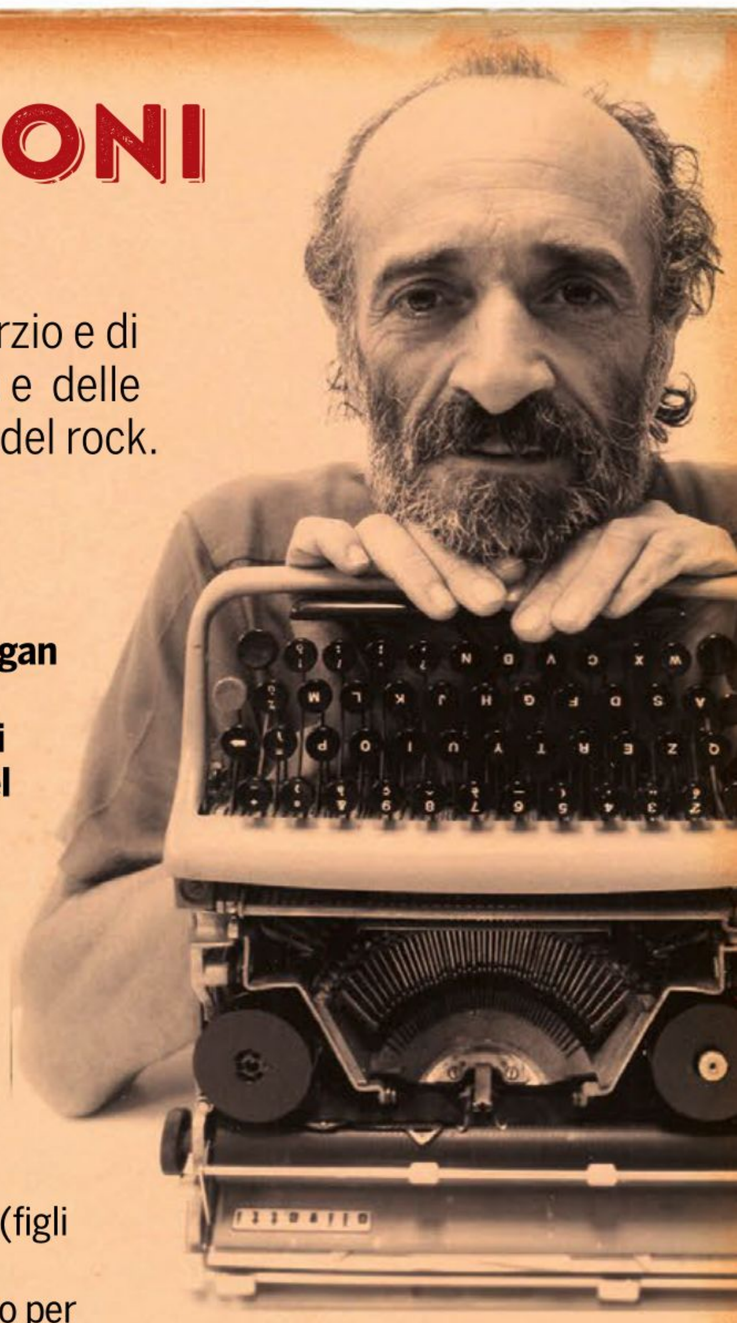


ragazzo italiano e gli ho detto di dire a tutti di soffiare". Non c'è più alcun intento ironico. "Così tutti incominciano a soffiare. Ma io, per via del gas, non riuscivo più a cantare e nemmeno potevo andarmene via perché se lo avessi fatto, 15.000 persone sarebbero entrate in una pericolosa situazione di panico. Così, non potevo muovermi e la nausea diventava sempre più forte". Ogni volta che il climax musicale sale, il pubblico risponde e la polizia aumenta la dose di lacrimogeni: sembra un circolo vizioso destinato a peggiorare sempre più. La polizia da fuori il velodromo spara lacrimogeni senza sosta e il pubblico inizia ad andare fuori controllo. Ad alcuni minuti dall'inizio della canzone, i Led Zeppelin sospendono nuovamente il concerto, si levano cori di "Basta! Basta!" tra il pubblico che urla alla polizia di cessare il lancio di gas, ma senza alcun effetto. Plant è una maschera, gli occhi gonfi per i lacrimogeni e la voce interrotta continuamente da colpi di tosse. Il vento che tira da nord-est non fa che spostare il fumo dei lacrimogeni proprio verso il palco. Ricordando a distanza di alcuni giorni quanto accaduto nei primi momenti del concerto, Plant avanza il dubbio che i disordini fossero in una qualche misura attesi: "Dal palco vedevo gente che tirava fuori le maschere antigas e se le infilava. Significa che sapevano che sarebbe successo! Il nostro concerto era solo una scusa". Una posizione condivisa oltre che da numerosi testimoni tra il pubblico, anche da una certa frangia della stampa, quella più vicina alle posizioni dei manifestanti e degli autoriduttori come «l'Unità», «il Manifesto» e «Lotta Continua». Passano una decina di interminabili minuti. «Il Giorno» ripercorre questi momenti in cui Radaelli e pochi fedelissimi rimangono stoicamente ai loro posti. Alle 23:30 è il finimondo. Fino a questo punto gli scontri tra polizia e manifestanti avevano interessato l'esterno del Vigorelli. Sassaiole, lacrimogeni, cariche e cori avevano riempito l'area che va da via Arona a corso Sempione, con centinaia di manifestanti e teppisti intenti a tener testa alla celere. Proprio in corso Sempione gli addetti della Croce Bianca allestiscono alcune postazioni mobili di pronto soccorso. Purtroppo le violenze non risparmiano neppure gli addetti al pronto soccorso, e due lettighe della Croce Rossa diventano bersaglio di una sassaiola. Il «Corriere della Sera» del 6 luglio riporterà anche un dettaglio di non poco conto: per difendersi dal lancio di sassi, la polizia è stata costretta anche a sparare in aria. La miccia che sta per far esplodere la situazione anche all'interno del velodromo sta per essere innescata.Tuttavia la caparbietà dei Led Zeppelin nel cercare di andare avanti a ogni costo è tutta nelle parole di Page. "Stavamo ancora suonando in una nube di gas lacrimogeni, ma non c'erano molte speranze, così ci siamo detti, 'Facciamo questa. Cerchiamo di tagliare corto!'. Abbiamo attaccato *Whole Lotta Love* e tutta la gente è balzata in piedi". Anche i giornalisti presenti si chiedono quale sia la forza che anima i Led Zeppelin.

MORTE AI PADRONI DEL ROCK!

Marcello Baraghini, quello delle lotte per il divorzio e di Stampa Alternativa, dell'obiezione di coscienza e delle infinite controversie, ricorda gli anni di piombo del rock. E rivendica il diritto di sfondare i cancelli.

Intervista: **Francesco Coniglio**



"La musica si sente, il biglietto non si paga" era lo slogan che iniziò a sentirsi al concerto dei Rolling Stones al Palalido di Milano il 1° luglio del 1970, teatro di scontri con la polizia che culminarono con i gravi disordini del concerto dei Led Zeppelin al Vigorelli, il 5 luglio dell'anno dopo. Anche il «Corriere della Sera» stigmatizzò che non si trattava di semplici gruppi che non volevano pagare il biglietto, ma che stava nascendo una nuova modalità di protesta con un ampio significato politico...

Successe che a fronte di una domanda estesa tra i giovani, proletari soprattutto, di grande musica pop-rock dal vivo, come nel resto d'Europa, accompagnata da consapevolezza sociale e culturale mai riscontrata prima (figli del 68), i membri della "banda armata di protervia" degli organizzatori italiani di grandi concerti, in guerra tra di loro per rubarsi i "divi", a costo di sborsare cifre da capogiro da far gridare allo scandalo, furono costretti ad aumentare il prezzo dei biglietti. Divennero prezzi antipopolari e scatenarono moti spontanei di protesta, che presto divennero incendio.

A più di 40 anni di distanza vieni ricordato come uno dei "principali" colpevoli di aver provocato la rarefazione dei grandi concerti rock in Italia poiché a causa degli incidenti con le forze dell'ordine, dopo i Led Zeppelin al Vigorelli, i grandi tour manager spesso evitavano di inserire le date italiane. Ritieni che sia oggettiva questa percezione che passa alla storia o c'è dell'altro...

Noi ci mettemmo fondamentalmente la faccia e qualche volantino ciclostilato. Uno in particolare lo redassi io, era un vero e proprio vademecum non violento-ghandiano per ottenere l'apertura dei cancelli. Io comunque assistetti a quasi tutti i concerti contestati e sempre verificando la pratica, bene e male attuata, non violenta. Salvo nel caso di Lou Reed a Roma, dove operarono dei provocatori, ben descritti nel libro *Lou Reed in concerto*. Nel mentre, implementavamo concerti di grande qualità, dovunque era possibile, autogestiti e gratuiti.

Stampa Alternativa definì i tre organizzatori storici dell'epoca, David Zard, Franco Mamone e Francesco Sanavio, «i padroni del rock». Lo stesso Zard in un'intervista degli anni Novanta avrebbe ammesso: "Abbiamo avuto anche noi delle colpe, una soprattutto: quella di aver privilegiato sempre l'evento, la star da portare, creando una concorrenza spietata tra gli organizzatori che, inevitabilmente, aumentò il costo dei biglietti!". Che ricordo hai di David Zard? A distanza di tanto tempo, il tuo giudizio rimane sempre rigido e severo o, nella contestualizzazione inevitabile della storia, gli concedi una giustificazione?

Zard? Il meno peggio della "Banda dei Tre", ma con un ego che se lo divorava. Metà profeta, metà Rambo, oltre che imprenditore rampante, un po' alla Montezemolo. Troppo buoni a chiamarli "Padroni della musica", in realtà erano i "Predatori della musica", cinici, assatanati di facili guadagni, ottusi e ciechi di fronte al fatto che i tempi stavano o già erano cambiati. Zard poi, aggiungo, sempre lo stesso col suo Gran Teatro, dove vende come protagonisti di Musical dei personaggi che invece fanno solo ginnastica. Davvero spregevole, peggio dei vecchi tempi.

Su Gianni Sassi, la critica ancora oggi si divide: geniale creatore di miti della musica rock o astuto e freddo imprenditore della musica. Tu che l'hai conosciuto bene, che ne pensi? Era un manipolatore e aveva "politicizzato" dei musicisti disimpegnati (gli Area e Demetrio Stratos) per cavalcare commercialmente l'onda dell'impegno giovanile, oppure era un "puro sperimentatore"?

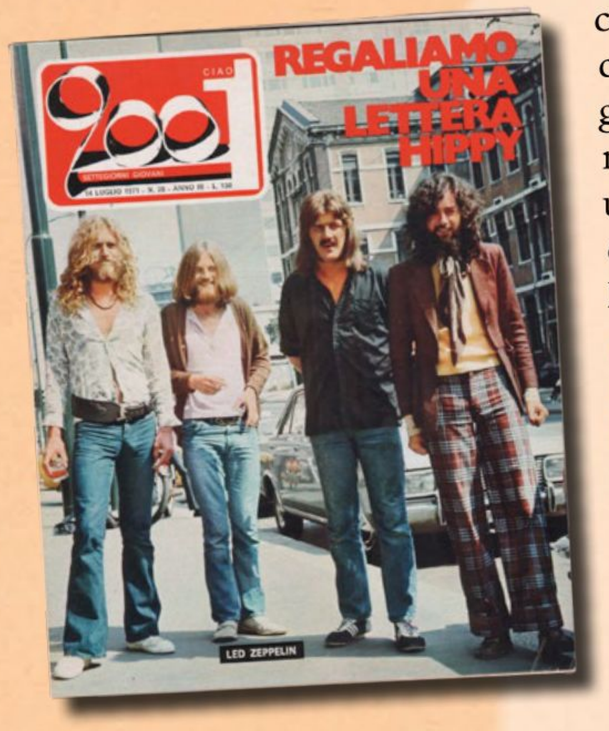
Gianni Sassi? Spregevole quanto quelli del terzetto, e per me ancor di più, in ragione della sua maschera da super-compagno, con laurea *honoris causa* in cerebralismo. Che il caso POLLUTION fa testo per chissà quanti altri. La sua agenzia pubblicitaria Area (*ahahahah*) prende dall'Oratorio Franco Battiato, lo traveste da buffone e gli appiccica su misura il disco POLLUTION, con tanto di paginoni su quotidiani nazionali, riviste e battage vario sui media di tutti i tipi. Tuttavia P+OLLUTION, ma guarda un po', era anche una linea di mattonelle per ogni tipo d'uso prodotte dalla Iris di Sassuolo. E la Iris è lo stabilimento più inquinante d'Italia. Per questo motivo, e per tutto quello che c'era dietro le quinte di mistificatorio, noi lo chiamammo l'Amerikano.

↦

LA FINE DELL'INNOCENZA

Fra i tanti ragazzi ammassati al Vigorelli per vedere i Led Zeppelin, c'era un giovane giornalista di «Ciao 2001», arrivato da Roma in autostop: si chiamava Dario Salvatori.

Intervista: **Francesco Coniglio**



Dario, i Led Zeppelin furono solo una comparsa su un copione già scritto oppure, come sostiene Zard, furono i veri responsabili?
I motivi erano più profondi, totalmente attribuibili agli organizzatori. I Led Zeppelin furono ospitati al Vigorelli all'interno di una tappa del Cantagiro (!). Praticamente una provocazione. Parliamo di due pubblici allora molto lontani: quello del rock e quello della musica leggera. Senza contare che il Cantagiro aveva perso ogni attrattiva. I motivi degli incidenti furono di ordine social-esistenziale: il rock era la nostra musica e dal 1970 in poi, in pratica con l'avvento dei festival pop, doveva essere gratuita, per accogliere "riti" che con la musica non avevano nulla a che vedere. Gli incidenti del Vigorelli furono l'attimo zero di quel cambiamento.

Tu quella sera c'eri. Ne scrivesti una breve ma inquietante recensione, che terminava con la frase: "Una paura folle e un ricordo bruttissimo!". Ci racconti oggi la tua percezione dei fatti?
A quell'epoca scrivevo per «Ciao 2001» ed ero a tutti gli effetti un giornalista accreditato. Al concerto degli Zeppelin avevo deciso di andare in autostop con una mia amica, Silvana. L'appuntamento era alle 6 di mattina, alla stazione Termini. Temendo di non svegliarsi in tempo, Silvana tirò tardi la sera e alle due di notte era già lì: aveva sedici anni, molto carina, vestita come Jimmy Page. Quando arrivai, la trovai già stravolta, comunque raggiungemmo l'autostrada e iniziò il nostro viaggio, che durò circa dodici ore. Uscendo di casa, aveva lasciato un biglietto: "Ciao papà, vado con Dario a Milano al concerto dei Led Zeppelin". Il padre, che era un poliziotto, lesse il biglietto e senza pensarci due volte partì in macchina per Milano. Al Vigorelli successe di tutto: cariche, pestaggi, arresti, sirene, ambulanze. Correndo all'impazzata persi Silvana, che dopo qualche minuto fu afferrata dal padre, che era riuscito a trovarla. La caricò in auto e la riportò a Roma. Intanto io me la stavo vedendo brutta. Per mia fortuna vidi passare Mario Luzzatto Fegiz del «Corriere della Sera», che cercava la sua macchina, mi accodai e con molta fatica riuscimmo a battercela. Mario fece un salto al giornale, rimase in redazione pochi minuti e poi scese con un robusto panino tutto per me. Mi ospitò a casa sua e il giorno dopo ripresi il treno per Roma. Intanto il papà di Silvana era andato a «Ciao 2001», apostrofando il direttore in malo modo sulla moralità dei suoi giornalisti. Saverio Rotondi, il direttore, anche se avevo solo vent'anni, mi trattò come un debosciato, un pedofilo, un giornalista non attendibile in trasferta.

Quella serata inaugurò una stagione difficile...
È così! Dopo l'episodio del Vigorelli, i concerti rock in Italia divennero problematici. Fra il 1973 e il 1975 si manifestarono la maggior parte degli incidenti. Il motivo era sempre lo stesso: si voleva entrare senza pagare. Lo stesso pubblico che ogni anno acquistava milioni di album, davanti al botteghino puntava i piedi. Anche alcuni dei principali festival jazz, fra cui quello di Pescara e Umbria Jazz, subirono contestazioni violentissime e per questo si preferì uno stop di qualche anno. I motivi? Oggi farebbero ridere. Quei festival venivano contestati perché troppo poco a Sinistra. Normale: era il risultato dell'altrettanto risibile assioma che alcuni critici importanti (seguiti dal pubblico) avevano stabilito, ovvero che il be bop era di Destra mentre il free era di Sinistra.

Nel tuo libro *Contro l'industria del rock*, edito nel 1973 da Fallo! di Angelo Quattrocchi, non fosti molto tenero con gli organizzatori dei primi concerti pop in Italia. A distanza di tanti anni confermi quei giudizi, in particolare verso Mamone e Sanavio? E del lavoro dell'epoca di Zard, che ne dici?
A quell'epoca Franco Mamone, Francesco Sanavio e David Zard erano dei ragazzi come noi, con l'obiettivo principale di tramutare quella passione in lavoro. Erano quelli che si stavano arricchendo con la nostra musica, rubandoci un'innocenza e cercando di destabilizzarci sulla sincerità dei nostri idoli. In parte avevano ragione, ma su molti musicisti presero delle cantonate bestiali. Difficile dire se si arricchirono in modo definitivo, certo è che guadagnarono facilmente cifre colossali, ma ne persero altre altrettanto faraoniche (soprattutto Zard). A quei tempi il botteghino sbigliettava anche a concerto iniziato, anche per i più grandi di allora: Beatles, Stones, Jethro Tull, Elton John, Santana. Se oggi esiste una cultura del concerto, che noi chiamammo così(prima in Italia si chiamava "serata"), un culto della pre-vendita, la facilità al sold-out e un modo vivere la musica dal vivo, lo si deve a noi, allora giovani critici della carta stampata o della radio, non certo a loro, visto che alla fine si rivelarono una categoria di avventurieri. Ma questo merito non ci è stato mai riconosciuto.

HEAVY MOLOTOV

La situazione degenera irrimediabilmente quando la prima bomba Molotov fa la sua comparsa dentro al Vigorelli. "Eravamo da circa 40 minuti sotto l'attacco di gas lacrimogeni", ricorda ancora Page, "e, infine, qualcuno tirò una bottiglia contro la polizia. Non fu una cosa del tutto inaspettata, del resto la folla era stata sempre bombardata senza motivo. Ma naturalmente il lancio di una bottiglia era esattamente il momento che la polizia stava aspettando". Durante l'assolo di batteria di Bonham, il palco piomba improvvisamente nel buio. È venuta meno la corrente elettrica. Impossibile proseguire. La polizia bombarda di lacrimogeni il lato destro del prato scatenando un putiferio. Il pubblico comincia la sua fuga all'impazzata, alcuni verso il palco per sottrarsi alle manganellate degli agenti. Cole ne afferra un paio che hanno scavalcato le recinzioni e li scaraventa giù dal palco senza troppi complimenti, come nel suo stile, ma quando capisce che una folla si sta per riversare lì sopra in cerca di rifugio, cambia strategia. Perché neppure il violento Cole può affrontare mille persone in preda al panico. "Vaffanculo! Andiamocene! Su, ragazzi, via dal palco!", grida Cole. La folla preme facendo ondeggiare le recinzioni. I Led Zeppelin lasciano la scena correndo, senza voltarsi. Appena ventisei minuti di musica. Mentre tentano di trovare una via d'uscita, dense nubi di gas lacrimogeni e di fumo bloccano il loro unico passaggio. Alcuni roadies coraggiosi realizzano all'improvviso che l'attrezzatura è ancora sul palco e nel bel mezzo del caos che si è scatenato si buttano nel campo di battaglia per salvare il salvabile. Un ragazzo tenta di afferrare lo strumento più prezioso, la Gibson di Page, ma un roadie se ne accorge, imbraccia il Fender di John Paul Jones e lo abbatte sulla schiena del malcapitato. Ciò che è rimasto della batteria di Bonham è ormai distrutto, con il rullante che finisce a casa di un amico di Corti: "Un mio amico batterista è finito fisicamente sul palco a prendersi un ricordino dei Led Zeppelin. Penso fosse il rullante". Adesso gli scontri all'interno del Vigorelli sono al culmine e se la polizia spara lacrimogeni senza sosta, la folla risponde con bombe Molotov, lanci di bottiglie e pietre. La polizia cerca di circoscrivere la zona degli scontri, in modo da isolare i teppisti e costringere tutti in un'area ben monitorabile. Scelta discutibile, perché di fatto va a creare un enorme imbuto che avrebbe potuto provocare conseguenze ben più drammatiche. "Era una baraonda tremenda, perché ovviamente si scappava per non prenderle e soprattutto per non respirare i fumogeni. Lì nella calca non si è più capito niente, ma siamo usciti facilmente perché non c'era neanche pericolo di ressa o schiacciamenti. Mi ricordo di ragazzi con in mano delle panche che facevano le barricate e che tiravano addosso alla polizia". Gullino e i suoi due amici fuggono senza pensarci troppo: "C'era gente che era salita sul palco, che aveva spaccato tutto, uno aveva il pedale del wah wah in mano, un altro aveva sfondato la batteria". È solo per

un caso fortuito che anche in questa occasione non sia successo l'irreparabile. "I roadies dovettero essere portati via in barella", ricorda un esterrefatto John Paul Jones, "e solo per aver cercato di salvare le attrezzature. La polizia aveva transennato tutto il pubblico nella parte posteriore e c'era un grande cordone di poliziotti a trattenerli lì. Circa 10.000 ragazzi erano stati costretti ad andare attraverso il palco. Era una guerra".

RUN FOR YOUR LIFE

Page e compagni corrono lungo il tunnel dietro al palco, ma il fumo dei gas lacrimogeni sta appestando l'aria e il gruppo insieme al suo entourage sta rischiando di rimanere soffocato. I camerini sono troppo distanti, impossibile raggiungerli. È ancora una volta Cole a prendere in mano la situazione. Si ferma davanti alla prima porta che trova. È chiusa a chiave. Non è un problema. Cole sferra un potente calcio all'uscio e sfonda così l'ingresso dell'infermeria. I Led Zeppelin restano barricati nei locali del pronto soccorso fino alla fine degli incidenti. Plant ricorda: "...poi ci affacciamo alla finestra e vediamo che sulle strade c'era la

«I Led Zeppelin lasciano la scena correndo, senza voltarsi. Appena ventisei minuti di musica»

guerra: scene di lotta e spari con le macchine distrutte o capovolte contro gli alberi". Dopo aver atteso oltre un'ora, agenti armati fanno da scorta ai Led Zeppelin e al loro entourage per consentire a tutti di tornare in albergo. Passando dal palco vedono quel che resta della loro strumentazione fatta a pezzi. Finalmente la band riesce ad uscire dal velodromo. "E poi ci riportano all'hotel", prosegue Plant, "e durante il viaggio ci accorgiamo che c'erano punti di soccorso lungo tutta la strada che portava al centro di Milano. Non avevo mai visto niente di simile!". Tornati in albergo, un cronista si avvicina a Bonham per chiedergli cosa ne pensasse di quanto accaduto: "Vattene affanculo o ti spacco questa bottiglia in testa", la risposta chiara del batterista. Nel frattempo i disordini proseguono. La folla si è riversata su tutte le strade adiacenti il Vigorelli, alcuni ragazzi aggrappati ad auto di passaggio per sfuggire alla polizia, altri di corsa per le strade. Gli scontri non finiscono qui, perché i manifestanti si spostano in altre zone della città, intenti a completare quanto iniziato al Vigorelli, per placarsi solo all'1:30, come descrive «Stampa Sera» del 6 luglio: "La notte era lacerata dalle sirene delle autoambulanze; sono stati chiamati anche i vigili del fuoco per spegnere l'incendio che divorava due auto, una in via Giovanni da Procida, l'altra in via Colleoni. In via Arona la polizia ha sequestrato un sacco pieno di molotov già innescate. Quando i disordini si sono placati, è stata setacciata tutta la zona. All'1,30 finalmente è tornata la calma". La lunga notte di guerriglia del Vigorelli finisce con un bilancio che parla di 40 feriti, 16 arrestati, 4 auto incendiate e soprattutto il glorioso velodromo distrutto e sepolto da una quantità enorme di danni. «Stampa Sera» del 6 luglio traccia un primissimo bilancio dell'accaduto: "Sedie a pezzi, ringhiere piegate, infrastrutture divelte, bottiglie in frantumi, pietre e cartacce coprono il verde tappeto del velodromo Vigorelli. Tutto il 'catino' è 'per aria': uno spettacolo desolante. Questo il bilancio degli incidenti scoppiati ieri sera mentre si esibivano i 'divi' del Cantagiro. I danni ammontano a 20 milioni. La magistratura, alla quale polizia e carabinieri hanno denunciato 17 persone in stato di arresto, ha già preso in esame i drammatici fatti di ieri, per fissare al più presto il processo, si pensa per direttissima".

Una band letteralmente esplosiva. Soprattutto dal vivo.

La band che poteva tutto

La rimasterizzazione del catalogo Led Zeppelin piazza un micidiale uno-due con l'uscita contemporanea di IV e HOUSES OF THE HOLY. Per Jimmy Page, è l'occasione buona per svelare tutti i segreti di quei due leggendari album. E di spiegare al mondo perché ormai i Led Zeppelin fanno parte del passato ed è giunto il momento di fare un disco nuovo.

Testo: Paul Elliott

Tutti concordano sul fatto che IV e HOUSES OF THE HOLY rappresentano i Led Zeppelin al loro massimo.

Non saprei dire quale disco sia il massimo. Il primo fu una bella presentazione di ciò che la band era in quel momento. Era pieno di idee, e quelle idee maturarono con il passare del tempo. Ma, certo, il quarto album fu una faccenda molto seria.

È opinione diffusa che IV fu una sorta di vostra reazione alla negatività che aveva salutato la pubblicazione del suo predecessore. Condividi anche tu l'impressione che LED ZEPPELIN III fu accolto abbastanza male?

Se ti riferisci alla stampa, sì. In realtà, la stampa non capì nessuno di quei dischi. Quando uscì il terzo, ad esempio, non capirono perché stessimo facendo musica acustica, dimenticando che quell'elemento era presente anche nel primo album. Io mi domandavo: ma da dove arriva, questa gente?

Il pubblico invece capì.

Col pubblico non ci sono mai stati problemi: una volta che ascolti i Led Zeppelin, sei preso.

Quindi, col quarto disco volevate rificcargli in gola tutte quelle critiche?

Non ci prendevamo neppure più la briga di prestargli attenzione. Anche prima del terzo album, qualche fesso della stampa americana aveva scritto che eravamo solo una moda. Ovviamente, io avevo pensato: "Buon Dio! Ma questo è ridicolo!". Ma in fondo non me ne fregava niente.

Per preparare il vostro quarto album, nel dicembre 1970 vi stabiliste a Headley Grange, nell'Hampshire.

Era un vecchio edificio vittoriano, magnifico e molto imponente. M'intrigava l'idea che la band si ritrovasse nella stessa casa per lavorare, come in una residenza. I Fleetwood Mac avevano usato quello stesso posto per provare, quindi già sapevo che non avremmo avuto problemi di acustica. E poi era in campagna, quindi non avremmo avuto vicini che si lamentavano del rumore. Era un posto ideale.

Cosa t'interessava di più, del fatto di abitare lì tutti assieme? La possibilità di poter creare musica senza vincoli di orario, di giorno come di notte, ogni qual volta venisse l'ispirazione giusta?

È proprio quello il discorso. Era un ambiente di lavoro. Se non avesse funzionato, saremmo andati in uno studio vero e proprio. Ma andò benissimo.

Quell'approccio libero, improvvisativo, influenzò molto la scrittura e le registrazioni dell'album?

Certo. E sfruttammo l'acustica particolare di quella casa. Iniziammo in una sala, poi però John Bonham aveva montato un secondo set di batteria nell'ingresso, dove c'era un soffitto altissimo. Allora ci spostammo tutti lì. Quando lui attaccò, dissi: "Qui dovremo inventarci qualcosa!": il suono della batteria rimbombava troppo. Lo avete sentito tutti – su *When The Levee Breaks*. Così passavamo da una batteria all'altra, sfruttando le diverse possibilità acustiche.

Avevate un modo specifico di preparare un take, per entrare nella giusta concentrazione?

Collettivamente – senza dubbio. È per questo motivo che riuscivamo a registrare in modo tanto veloce ed efficace. C'erano sempre canzoni su cui lavorare. Ma il fatto di concentrarci solo su un certo determinato numero di pezzi da registrare, ci permetteva di procedere velocemente. Era come avviare tutti i cilindri del motore e arrivare in fretta all'essenza del pezzo, e poi subito iniziare a registrare. Era facile arrivare a quel punto, perché avevamo provato, ma poi con la luce rossa accesa tutto si faceva più adrenalinico, e urgente. Completavamo i brani sempre molto in fretta, in genere non più di un paio di take.

Cosa facevate, quando un pezzo non funzionava come avreste voluto?

Se una canzone dava problemi, se l'essenza non veniva fuori, ci fermavamo e passavamo a un altro pezzo. Non ci piaceva provare e riprovare all'infinito. Le facevamo solo quando funzionavano subito, per non perdere quel tipo di tensione – non so se riesco a spiegarmi: "Potrebbe esserci qualche errore, ma non ci sarà, perché è così che lo faremo, e funzionerà!". Questa è un po' la misura di quanto tutti nella band fossero al massimo. Per questa ragione, oggi siamo in grado di cogliere tutta una serie di caratteristiche nella produzione dei Led Zeppelin: ogni pezzo ha un suo carattere specifico. In teoria, non c'era nulla che non potessimo fare, perché musicalmente eravamo tutti capaci di fare qualsiasi cosa. Insieme, voglio dire. Non avevamo bisogno di invitare sezioni fiati, o cose del genere. Avevamo tutto quel che ci serviva.

Avevate la sensazione che questo album vi avrebbe spinti oltre ogni limite?

Tutta la storia dei Led Zeppelin è stata un processo di espansione musicale. Speri- ➔

mentavamo davvero in ogni direzione, penso. E con questo album, grazie a brani come *Going To California* e *The Battle Of Evermore*, stavamo spostando l'aspetto acustico sperimentato in III verso aree più intimiste.

Quando ti intervistai nel 1993, mi dicesti che con *Stairway To Heaven* provasti a comporre un pezzo musicale profondo. Fu una canzone difficile da scrivere?
Avevo composto le varie sezioni che lo compongono. Il problema era collegarle. Per via del fatto che c'era un'accelerazione che le percorreva, ci volle un po' di lavoro. C'erano molte cose da ricordare, quando dovevo suonare e memorizzare *Stairway To Heaven*.

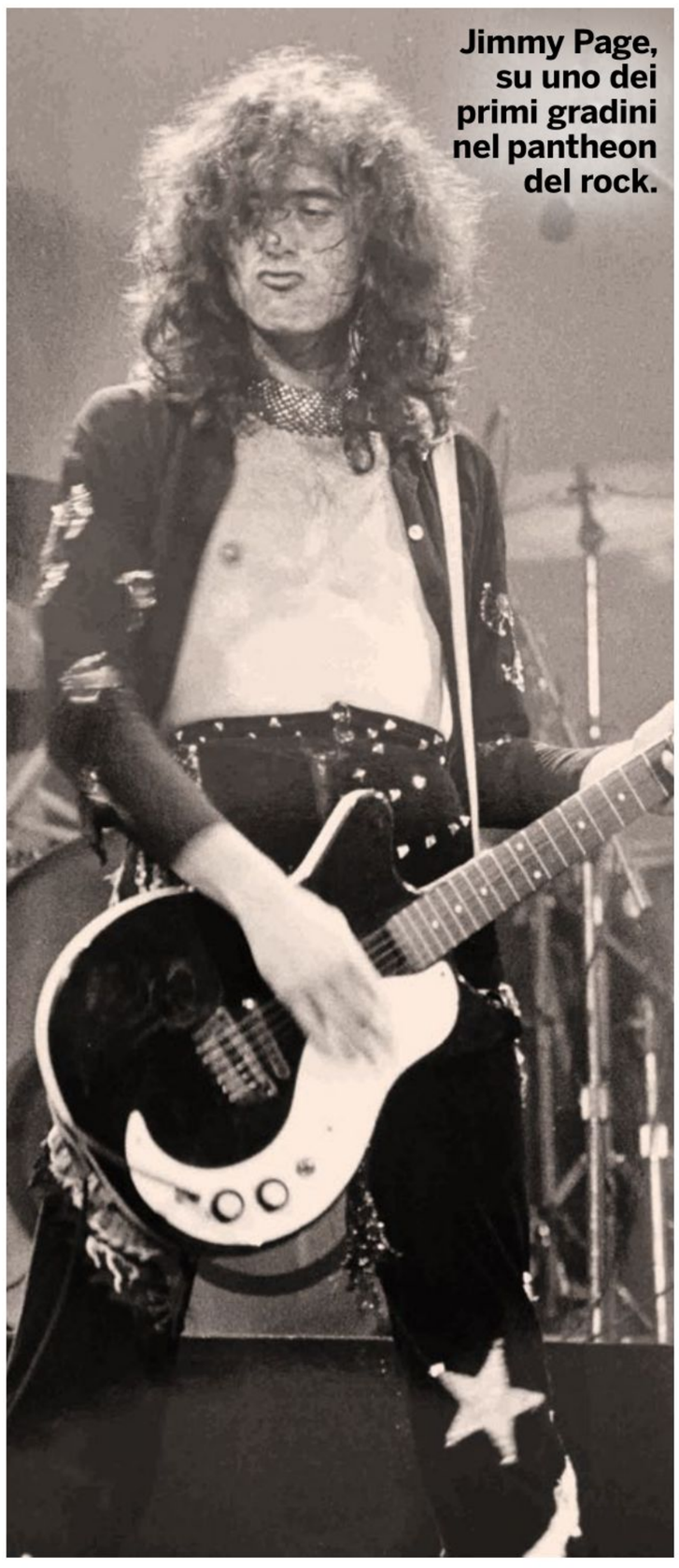
Mi dicesti anche che Robert Plant buttò giù il testo rapidamente, mentre tu lavoravi all'arrangiamento con la band, a Headley Grange.
È così, anche se lui magari mi smentirà… Ricordo che durante il processo di *Stairway To Heaven*, Robert se ne stava seduto a riempire di versi fogli su fogli. Al punto che, quando si trattò di cantare, aveva la maggior parte dei testi già finiti. Poi se li portò a casa e li adattò. Avvenne così. Che poi, è ciò che successe un po' in tutta quella realizzazione. Le energie creative di tutti noi erano unite.

Con il passare degli anni, Robert ha sentito il bisogno di chiarire un po' il senso di quei versi, quasi come se fosse imbarazzato dalla loro ingenuità. Ma le parole di quella canzone sono molto evocative, molto profonde…
Lo sono. Arrivano all'ascoltatore a vari livelli. Io le ho sempre considerate superbe. Ma sai com'è, tutti noi abbiamo l'abitudine di criticare quello che abbiamo fatto in passato. Non ti dirò certo dove, ma anch'io potrei dire: "Be', su questo e su quest'altro pezzo, avrei potuto suonare molto meglio…". Ma non lo farò, perché quel che è fatto, è fatto.

È vero che avevi l'abitudine di registrare i tuoi assolo in completo isolamento?
Sempre. Usavo lo stesso procedimento che seguivo per costruire i pezzi. Mettevo i miei assolo soltanto alla fine, perché volevo che fossero in linea con l'atmosfera dei testi. Non facevo altro che scaldarmi, e poi: "Ok, accendete la luce rossa". Quegli assoli non sono nati da ore e ore di tentativi, sapevo quando ero pronto. E furono tutti piuttosto improvvisati. Non erano stati preparati nota per nota. Mai. Gli assoli erano sempre una roba tipo… inspira profondamente e vai. L'assolo di *Stairway To Heaven* nasce proprio da questa equazione.

C'è una vecchia storia secondo cui l'uscita di IV fu posticipata a causa di problemi intercorsi durante i mixaggi al Sunset Studio, a Los Angeles…
Non ci fu esattamente un ritardo. Io rimasi al Sunset Studio per meno di una settimana. Ci arrivai in compagnia dell'ingegnere del suono Andy Johns, e mentre camminavamo nell'aeroporto ci fu un terremoto. In albergo, sentivo il letto muoversi per le scosse di assestamento. Dovevo andare in studio e dissi: "Ok, ma non faremo certo *Going To California*".

«Amavamo suonare dal vivo. Avremmo potuto limitarci a fare un'ora e mezza, ma non ci riuscivamo»


Jimmy Page, su uno dei primi gradini nel pantheon del rock.

Perché no?
Perché il testo della canzone parlava di un terremoto, e noi eravamo arrivati esattamente durante un terremoto! Ma non avrei fatto fagotto per tornarmene in Inghilterra. C'eravamo soltanto io e Andy Johns, e il Sunset era un magnifico studio. Mixammo un sacco delle piste che avevamo registrato a Headley. Ma fino a oggi l'unica traccia rimasta del lavoro al Sunset era *When The Levee Breaks*, perché fu quella la versione che finì sull'album.

Da quel che si sa, le session al Sunset Studio furono disastrose.
Come si può dire che furono un disastro, avendo ascoltato *When The Levee Breaks*? Sono tutte cazzate.

Allora come mai l'album fu poi rimixato in Inghilterra?
Quando il resto della band ascoltò i mixaggi fatti a Los Angeles, non ci si ritrovò. Allora dissi: "Va bene, rimixiamo tutto qui". L'ascolto del Sunset Studio era ricco di sfumature, alti super e bassi da paura. Quanto suonammo i nastri agli Olympic Studios [a Londra, *ndr*], dove gli altoparlanti hanno un suono parecchio *medioso*, quell'enorme ambiente sonoro rimpiccìolì di colpo. Una bella botta di equalizzazione e mastering e tutto diventò favoloso.

Sul companion disc aggiunto a questa nuova edizione di IV c'è un mixaggio inedito di *Stairway To Heaven*, preso dalle session al Sunset Studio.
Che ne pensi? È *Stairway To Heaven*, l'avrai sentita un milione di volte!

Suona un po' più calda, forse anche un po' più pulita.
Dici? Per me, è una sorta di hi-fi mix. Ha acquisito vastità, senso di vertigine, profondità. Ti fornisce più informazioni, più colori. Pensavo che fosse molto importante riuscire a dare ai fan tutti questi dettagli in più su quella che era la vita in studio dei Led Zeppelin… Io so cosa vogliono. So perché ancora esiste un business del bootleg. Ho prestato molta attenzione a ciò che usciva sul mercato dei bootleg, quasi la stessa attenzione che ho prestato alle uscite ufficiali, perché volevo la certezza che quello che avremmo pubblicato non esistesse su nessun bootleg. E so per certo che nessuno, all'infuori della band, aveva mai ascoltato il mix di *Stairway*.

Otto mesi prima della pubblicazione del disco, il 5 marzo 1971, suonaste dal vivo a Belfast *Stairway To Heaven*, *Black Dog*, *Rock And Roll* e *Going To California*. Ricordi come fu la reazione del pubblico?
A quell'epoca a Belfast c'erano dei bei problemi. Non saprei dire che tipo di miscuglio fra cattolici e protestanti ci fosse quella sera ad ascoltarci, ma la risposta fu fantastica. Oggi fare una cosa simile non sarebbe pos- ➔

sibile. Tutto il fascino e il mistero di quella performance sarebbero bruciati, perché la gente diffonderebbe immediatamente i pezzi nuovi su YouTube. Ma allora fu una cosa molto forte, perché fece il giro del mondo soltanto con il passaparola.

L'album uscì l'8 novembre 1971, senza avere in copertina né il nome della band né un titolo.
Quella di non mettere nessun titolo, fu una mia idea. Era una cosa originale pubblicare qualcosa che non aveva titolo, anziché sfruttare il nome della band per venderla.

Benché non abbia un titolo ufficiale, quel disco viene chiamato in vari modi: LED ZEPPELIN IV, FOUR SYMBOLS E ZOSO, dal simbolo che usavi…
È una bella cosa che ognuno lo chiami a modo suo. Quanto al simbolo Zoso, la gente iniziò a chiamare l'album così, e questa cosa fu un po' irritante per gli altri membri della band. Non lo avevo certo usato con quell'intento.

I vertici dell'Atlantic Records pensavano che un disco senza titolo né nome della band fosse un suicidio commerciale.
È vero. Mi ricordo che andai a New York con Peter Grant [il manager dei Led Zeppelin, *ndr*], e quelli della Atlantic pretendevano che sulla copertina ci fosse scritto qualcosa. E sicuramente, riferendosi a me, pensavano: "questo qui è ingestibile". Ma farlo fu la scelta giusta: quella copertina è così iconica.

È vero che il dipinto utilizzato in copertina fu trovato da Robert Plant nel negozio di un antiquario?
Sì. Quando abitavo a Pangbourne, avevo l'abitudine di bazzicare tutti questi robivecchi. Una volta, Robert mi accompagnò e trovò questo quadro.

La copertina era decisamente simbolica…
Il significato di quell'immagine è il vecchio che fa strada verso il nuovo. Quegli edifici nuovi, oggi, non sembrano più tanto nuovi. Ma il senso era quello.

Una delle grandi intuizioni di LED ZEPPELIN IV è la sequenza, con la giustapposizione di pezzi hard rock e canzoni acustiche.
Noi preparavamo dischi pensando al mercato degli album, che è una categoria completamente diversa rispetto a quella dei 45 giri pop. Per cui cercavamo di sfruttare il flusso, le dinamiche, i contrasti, in modo che ogni singola canzone potesse avere più impatto rispetto a quella che la precedeva.

Piazzasti ad esempio *Stairway To Heaven* alla fine della facciata A dell'album. Hai mai accarezzato l'idea di metterla alla fine della facciata B, per usarla come un *grand finale*?
No, assolutamente no. Doveva finire assolutamente con *When The Levee Breaks*, che era incredibilmente minacciosa e densa, e avrebbe lasciato l'ascoltatore frastornato. Dopo averlo accarezzato con *Stairway To Heaven*, lo sconvolgevamo! [*ride*] Il gioco era questo, calibrare emozioni differenti, spesso opposte.

La facciata A di IV è probabilmente una delle facciate A più memorabili della storia del rock: *Black Dog*, *Rock And Roll*, *The Battle Of Evermore*, *Stairway To Heaven*. Cazzo, imbattibile.
È forte, vero? Ma è l'album nel suo complesso che secondo me rende l'idea della creatività di quella band. Spinge a tutta forza. Riesce a mostrare tutto quello che la band era dal punto di vista musicale. Quelle sono performance sincere, performance sentite. Su questo non c'è dubbio.

Se il quarto album fu il capolavoro dei Led Zeppelin, quello che seguì fu il suo classico incompreso: s'intitolò HOUSES OF THE HOLY e uscì il 28 marzo 1973. Per certi versi, fu oscurato dal disco precedente e da quello successivo (IV e il monolitico PHYSICAL GRAFFITI del 1975), eppure conteneva alcuni tra i pezzi più potenti incisi dalla band: *No Quarter*, *The Rain Song*, *Over The Hills And Far Away*, *The Song Remains The Same*. Alla sua mistica contribuì l'artwork creato dallo studio Hipgnosis: l'immagine surreale di un gruppo di bimbi nudi che si inerpicano sulle rocce del Giant Causeway [in italiano, Selciato del Gigante, *ndr*], nell'Irlanda del Nord, sullo sfondo di un cielo acceso, dai riflessi giallo-arancio. "Evocativa, no?", commenta Page, "Simboleggia l'innocenza, noi che ci incamminiamo verso i luoghi della purezza".

La leggenda vuole che tu rifiutasti una prima copertina realizzata da Storm Thorgerson, e che ti rivolgesti all'altro creativo della Hipgnosis, Aubrey Powell.
Be', la verità è che ci intendevamo meglio con 'Po' Powell che con Storm. E quando una persona non ti piace, preferisci lavorare con l'altra.

Sai che i due bambini che furono utilizzati per quelle foto erano Stefan Gates, oggi noto presentatore tv, e sua sorella Samantha?
Samantha Gates, dici? Io ho sempre saputo che era Samantha Fox. Allora non è vero?

La vecchia storia su Samantha Fox? Un'altra delle tante leggende metropolitane sui Led Zeppelin…
Pensavo fosse stata scelta da un'agenzia come baby model, quindi mi sembrava plausibile.

Forse questa è l'occasione per fare chiarezza su un'altra storia che circola su HOUSES OF THE HOLY: che tu avresti scritto *The Rain Song* dopo che George Harrison si era lamentato con te del fatto che i Led Zeppelin non facessero mai ballate.
Non è esattamente così, George Harrison a me non disse nulla. Semplicemente, venni a sapere che lui aveva detto: "Oh, gli Zeppelin non fanno mai ballate". Non sto citando alla lettera, diciamo che disse una cosa del genere. Ma credo che George lo abbia detto così, tanto per dire. Probabilmente, i Led Zeppelin non li aveva neppure granché ascoltati.

C'è anche una certa somiglianza, nelle note iniziali di *The Rain Song*, con *Something*.
Sì [*ride*]: pensai che sarebbe stato interessante mettere le prime due note di *Something* all'inizio di *The Rain Song*. Anche se poi, *The Rain Song* non aveva niente in comune con *Something*, quindi non pensavo che qualcuno potesse metterle in relazione.

È una canzone così bella, *The Rain Song*. La consideri fra le tue cose migliori?
Nel complesso sì, sicuramente è fra le migliori. Dal punto di vista chitarristico è molto buona. Ma prese vita grazie a Bonzo, con quell'uso delicatissimo delle spazzole.

Nel tour di HOUSES OF THE HOLY, nell'estate 1973, il concerto al Tampa Stadium superò il record di spettatori che era stato stabilito dai Beatles.
Facemmo 52.000 persone.

Di più: 56.800, per la precisione.
Be', avevamo suonato davanti a 50-e-qualcosa-mila persone anche il giorno prima, ad Atlanta. Poi arrivammo in questo enorme posto, a Tampa, dove la nostra principale preoccupazione fu: ma chi sta in fondo, riuscirà a sentire qualcosa di quello che suoniamo?

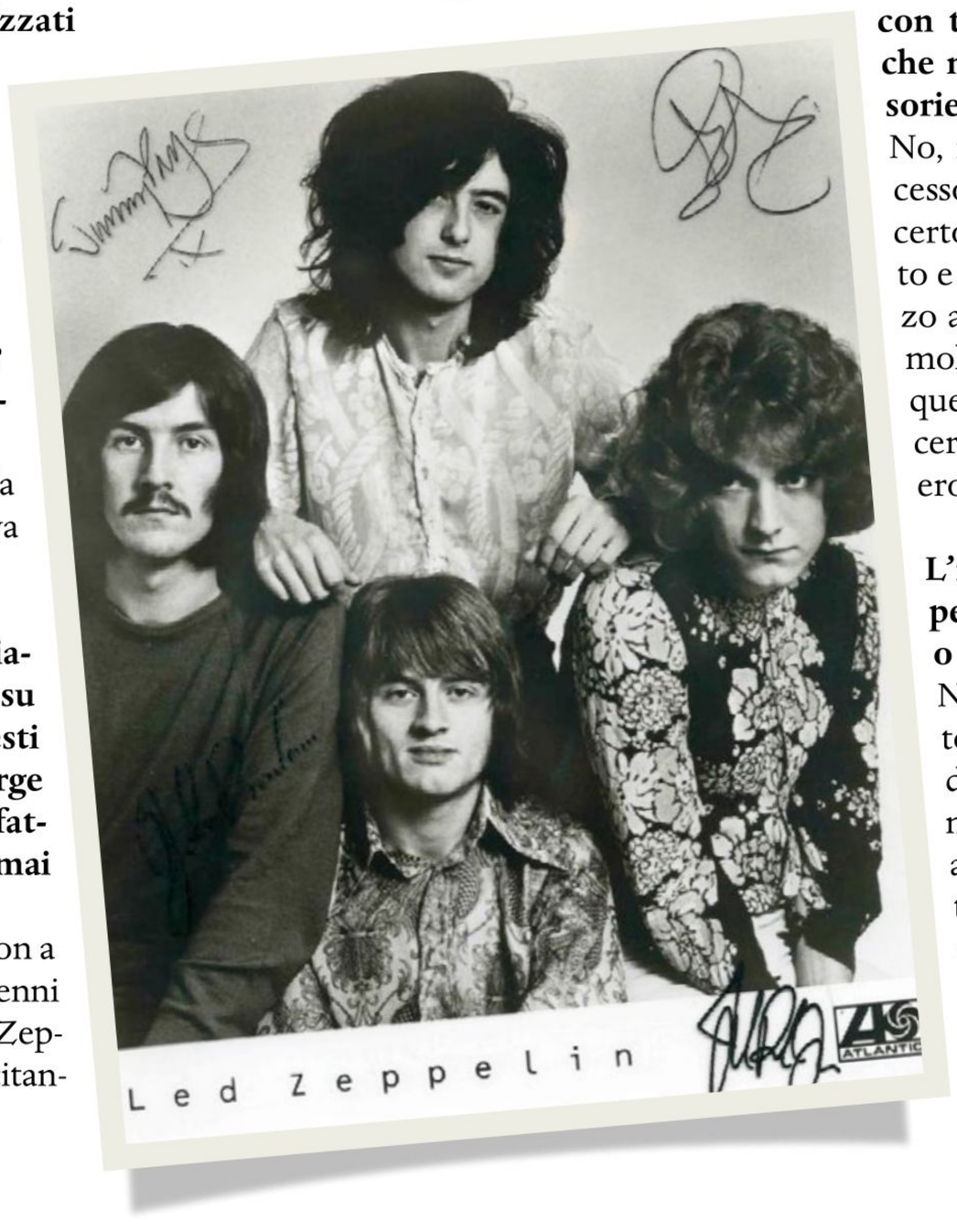
«La storia ha dimostrato che non pubblicare singoli fu la scelta giusta, ci permise di fare esattamente ciò che volevamo»

Ti innervosiva esibirti davanti a platee così vaste?
Ho sempre avuto una forte tensione, chiamali nervi tesi se vuoi, dovunque andassi. Forse era soltanto adrenalina. Ma ho avuto sempre quella tensione. Al momento di iniziare, improvvisamente senti dentro di te questo improvviso cambiamento emotivo, che potremmo definire ansia da palco. Ma in realtà non era paura del palco. Io amo stare sul palco. Non c'è niente di cui avere paura. Però questa tensione c'era.

Negli anni Settanta i Led Zeppelin hanno fatto tour in continuazione, con concerti di tre ore. Cosa ti aiutava a reggere quei ritmi?
Noi amavamo suonare dal vivo. Avremmo potuto limitarci a fare un'ora e mezza, ma non ci riuscivamo. Ci piaceva dare alla gente tutto quello che potevamo dare, ogni sera. Per noi era come un punto d'onore.

Parliamo un attimo della tua vita privata: con tutto il lavoro, il successo e quel che ne consegue, ti sei mai sentito disorientato?
No, nulla del genere. Era tutto un processo molto naturale. Col senno di poi, certo, guardo al lavoro che abbiamo fatto e mi domando: "Wow, ma come cazzo abbiamo fatto?". Ma allora eravamo molto giovani, oggi non potrei reggere quei ritmi, tutti quei tour, cinque concerti a settimana e tutto il resto. Ma ero un ragazzo. Era naturale.

L'incredibile successo dei Led Zeppelin ha mai rischiato di travolgerti, o spaventarti?
No. A quell'epoca il clima era molto diverso, o no? Allora la passione dei fan si manifestava soltanto in un modo: che veniva sempre più gente ai concerti. Da quello, e dalle vendite dei dischi, potevi renderti conto che la tua popolarità era immensa. Si risolveva tutto in quello, in platee sempre più grandi e nella risposta ai concerti. E fu così per tutto



il tempo. Se analizzi tutta la nostra storia, ti accorgi che il pubblico non smise mai di aumentare, fino alla fine, quando nel 1980 suonammo a Knebworth.

Chi, a parte la band, aveva il privilegio di ascoltare la vostra musica in anteprima, prima che fosse presentata per la pubblicazione? Ahmet Ertegun, il boss della Atlantic?
Lui ascoltava il disco finito. Era così. Era una cosa stupenda, perché era tutto molto ristretto. Non come oggi. Tutto quello che dovevi fare allora era fare dischi, presentarli con la loro copertina e poi suonare dal vivo. La casa discografica non ti stava così addosso. E nemmeno avrebbero potuto, perché tanto tu gli avresti detto: "Ecco qua, questo è il nuovo disco. Punto". E loro, vista la richiesta che arrivava dal pubblico, non potevano farci nulla. Proprio nulla. Anche perché erano consapevoli – e la storia è qui a provarlo – che noi sapevamo molto bene quello che facevamo.

La vostra forza nei confronti della Atlantic stava nella vostra popolarità?
Esatto. E la storia ha dimostrato che non pubblicare singoli fu la scelta giusta. Ci permise di fare esattamente ciò che volevamo, senza doverci ogni volta preoccupare: "Quale sarà il singolo?". E senza gente fra le scatole a dirci in continuazione: "Dov'è il singolo?" o, peggio ancora, "Secondo noi il singolo dovrebbe essere questo!".

Negli affari eri perfezionista quanto lo eri a livello musicale?
Dio mio, no! Però quel tipo di perfezionismo si applicava a tutto, a dire la verità.

Essendo fatto così, era difficile lavorare con te?
No, credo proprio di no.

Hai mai avuto la sensazione che la band soffrisse il tuo pugno di ferro?
Non so se qualcuno l'abbia mai pensato. Quello che facevo, era spingere sempre per ottenere il massimo. Cercare di far sempre meglio è un'idea tutta mia. E non l'ho mai cambiata. Sono fatto così.

Nei 34 anni trascorsi da quando, dopo la morte di John Bonham, i Led Zeppelin si sciolsero, Page ha continuato a fare musica. Ci sono state collaborazioni con Paul Rodgers e David Coverdale, e persino col suo vecchio Robert Plant – i due suonarono nei loro rispettivi album solisti prima di riunirsi ufficialmente per due dischi negli anni Novanta (lo Zeppelin restyling di NO QUARTER: JIMMY PAGE AND ROBERT PLANT UNLEDDED del 1994 e il totalmente nuovo WALKING INTO CLARKSDALE del 1999). Ma i Led Zeppelin sono rimasti al centro della sua vita. Sin dalla raccolta di materiali d'archivio del 1982 (CODA), Page si è riservato il ruolo di curatore e custode dell'eredità musicale della band. Ma adesso, sette anni dopo l'ultimo reunion concert, dei Led Zeppelin resta solamente il passato. E per Page è arrivato il momento di affrontare nuove sfide.

Se farai un nuovo disco, sarà simile a OUTRIDER, dove usasti tre diversi cantanti?
[*sorride*] Aspetta e vedrai, no? La musica che sto scrivendo ha varie atmosfere, tessiture differenti. Questo non cambierà di certo. Così, ci saranno un po' di sorprese.

A proposito della possibilità di fare un disco tutto nuovo dei Led Zeppelin, Plant ha detto: "Le aspettative sono troppo grandi".
Ma io non sto preparando un moderno disco dei Led Zeppelin. Sto facendo della musica che sarà una specie di sintesi di cosa sono io in questo momento.

Condividi quello che ha detto Robert Plant, che la musica creata con i Led Zeppelin pesa su di voi come un macigno, nel momento in cui producete della nuova musica?
Be', la pressione c'è. Però fare musica nuova, vuol dire fare musica nuova. Ma dev'essere sempre valida. Lo scopo rimane sempre quello di raggiungere la gente. Del resto, sei un musicista, e questo è il tuo mestiere. Non ti metti certo a pensare se possa sbiadire al confronto dei Led Zeppelin. Non avrebbe senso! Ma tu sicuramente capisci quello che voglio dire.

Dal 1969 al 1980, i Led Zeppelin hanno suonato dal vivo quasi ininterrottamente. Si fermavano solo per incidere i loro dischi. E per andare in bagno, probabilmente.

In basso a sinistra: cartolina promozionale della Atlantic Records. Autografata.

Nell'agosto del 1975, i Led Zeppelin stavano per iniziare un altro colossale tour USA. Poi arrivò il disastro. Ma dalle macerie uscirono due dischi: PRESENCE, che Jimmy Page considera tra i loro migliori, e THE SONG REMAINS THE SAME, il loro primo live ufficiale.

Testo: Mick Wall

LED ZEPPELIN THE SONG REMAINS THE SAME

Lunedì 4 agosto 1975: un altro pomeriggio afoso nella piccola isola di Rodi. Maureen Plant, moglie di Robert, cantante dei Led Zeppelin, è alla guida di un'Austin Mini presa a nolo. Robert è al suo fianco, nel sedile anteriore. In quello posteriore, i loro figli Karac (tre anni) e Carmen (sei), assieme all'amichetta Scarlet, figlia di quattro anni del chitarrista degli Zeppelin Jimmy Page. Due mesi prima, dopo le cinque serate tutte esaurite all'Earl Court Arena di Londra – 17.000 posti a sedere – la famiglia Plant era partita per Agadir, in Marocco. Tre settimane dopo erano a Marrakech, dove Page, sua moglie Charlotte e la figlia Scarlet erano arrivati per unirsi alla comitiva. Una sera, le famiglie andarono a un festival locale, dove "ci immergemmo nel sapore della musica del Marocco e di quella delle tribù delle colline", disse poi Plant.

Da lì, viaggiarono in Range Rover per migliaia di chilometri attraversando il Sahara spagnolo, proprio mentre stava scoppiando la guerra tra Spagna e Marocco. "È un Paese immenso, senza punti di riferimento, disabitato, a parte una tenda e un cammello ogni tanto" disse Plant. Guidarono passando per Casablanca e Tangeri, e dopo un mese si ritrovarono in Svizzera per incontrare nel suo nuovo lussuoso ufficio Peter Grant, il manager dei Led Zeppelin, affittare la casa del promoter Claude Nobs a Montreux e passare qualche giorno al Montreux Jazz Festival, all'epoca nel pieno del suo fulgore. Ma alla fine di luglio Plant era di nuovo irrequieto, "bramoso del sole e della vita felice e sregolata che gli si accompagnava". Fu allora che ebbe l'idea di guidare fino a Rodi. Nell'isola, il cantante orga-

nizzò un incontro con Phil May dei Pretty Things e sua moglie Electra, che avevano affittato una casa da Roger Waters dei Pink Floyd. Page, Charlotte e Scarlet li seguirono in un'altra macchina, con la sorella di Maureen, Shirley e suo marito. Il 3 agosto Jimmy lasciò la compagnia per una puntata in Sicilia, dove visitò l'Abbazia di Thelema di Aleister Crowley, della quale il regista Kenneth Anger, devoto occultista, gli aveva molto parlato e che Page stava pensando di comprare. L'idea era di rivedersi a Parigi un paio di giorni dopo, per iniziare le prove del prossimo tour USA dei Led, che sarebbe dovuto partire con due concerti già sold out (il 23 e 24 agosto) all'Oakland Coliseum di San Francisco, un catino da 90.000 posti.

Il loro ultimo tour USA era finito a marzo, ma dato che tra vendite di dischi e di biglietti si stimava un guadagno di oltre 40 milioni di dollari (185 al cambio odierno), volevano continuare a spingere. Inoltre, c'era il piccolo particolare che erano obbligati a diventare 'esuli fiscali'. Fino all'aprile del 1976, non avrebbero potuto trascorrere più di 30 giorni in UK. Così, decisero che la maggior parte di questo tempo l'avrebbero passato in tour girando il mondo, facendo sì che il gruppo si esibisse in posti dove non era mai stato prima. C'erano piani per invadere il Sud America, come anche l'India, l'Africa e altri luoghi solitamente al di fuori della mappa del rock'n'roll. I Led Zeppelin erano all'apice della carriera, e guardavano i loro rivali più prossimi, tipo Rolling Stones o Pink Floyd, da una distanza siderale. Erano inarrestabili, invulnerabili, invincibili, e nulla poteva andare male. Finché invece all'improvviso qualcosa andò storto. E nulla sarebbe più stato come prima. In seguito, nessuno dei presenti fu in grado di ricordare precisamente cosa accadde, o perché. Solo che all'improvviso la macchina guidata da Maureen Plant sbandò e uscì di strada, cadendo da un precipizio e fermandosi contro un albero. Robert si ritrovò addosso a Maureen, con la caviglia e il ginocchio destro fratturati, e altre ossa rotte nella gamba destra. Guardando Maureen, svenuta e sanguinante, la credette morta. I bambini nel sedile di dietro urlavano. Fortunatamente Charlotte e Shirley, nella macchina che seguiva, furono in grado di aiutarli, ma ci vollero molte ore prima che la famiglia potesse essere trasportata all'ospedale più vicino, grazie a un furgone messo a disposizione da un agricoltore che viveva nei pressi. Lì scoprirono che Maureen aveva riportato una frattura cranica, e che aveva il bacino e una gamba rotti. Anche Karac aveva una gamba rotta, mentre Carmen si era fratturata il polso. L'unica ad uscire dall'incidente con solo qualche taglio ed escoriazione fu Scarlet. Maureen aveva perso molto sangue, e siccome il suo era di un tipo raro l'unica via fu usare quello di Shirley, per una trasfusione immediata. Il processo fu dolorosamente lento, e nell'ospedale greco infestato dagli scarafaggi era presente solo un dottore. Quella notte, una Charlotte in preda all'isteria telefonò a Londra a Richard Cole, tour manager e 'risolvi problemi' degli Zep, implorandolo di fare qualcosa per riportare tutti a casa. Cole si mise subito all'opera telefonando freneticamente in giro finché non trovò due medici qualificati – il dr John Baretta, specialista con uno studio ad Harley Street, che aveva anche lavorato come consulente medico per l'ambasciata greca e parlava greco fluentemente, e il dr Mike Lawrence, un rinomato chirurgo ortopedico – convincendoli a partire subito con lui per la Grecia. Trascorsero lo stesso 48 ore prima che i soccorsi arrivassero, e a quel punto l'ospedale si rifiutò di dimettere i pazienti, fino a che non fosse stata chiusa ↦

Robert Plant. Galles, ottobre 1976.

l'indagine di polizia – ricercavano le cause dell'incidente, sospettando l'uso di droghe da parte di Maureen – cosa che avrebbe richiesto settimane. Ancora una volta, Cole risolse tutto a modo suo: noleggiò un'ambulanza privata, piazzò due station wagon davanti all'ingresso e spinse Robert, Maureen e i bambini sulle sedie a rotelle – con le flebo che dondolavano dietro di loro – fino alle macchine nel cuore della notte. Poche ore dopo, erano tutti in volo diretti verso Londra.

Il ritorno a casa subì un ulteriore ritardo, a causa degli amministratori della casa discografica degli stessi Zeppelin, che insistettero perché Cole ritardasse l'atterraggio di 30 minuti, in modo da non utilizzare una giornata del periodo esentasse in UK di Plant. Mentre volava in circolo a 15.000 piedi, Cole rifletteva che, anche se poteva aver fatto risparmiare migliaia di sterline in tasse a Plant, "era più importante salvare delle vite". Quando finalmente l'aereo atterrò, le ambulanze trasportarono i Plant al Guy's Hospital. Lì Maureen fu sottoposta a un intervento chirurgico d'urgenza. Sarebbero trascorse diverse settimane prima che si riprendesse abbastanza da poter essere dimessa. Robert, che era stato ingessato dall'anca fino al piede, ricevette anche lui brutte notizie dai dottori. "Probabilmente passeranno sei mesi prima di poter camminare di nuovo, forse anche di più", gli dissero. "E non possiamo assicurarle che torni come prima". Si può discutere su chi prese peggio la notizia – Plant o Grant. "Potrebbe essere la fine dei Led Zeppelin", si lamentò Grant con Cole. "Forse siamo al capolinea". Anche Jimmy Page ne fu distrutto. "Ero a pezzi", racconterà. Aveva sempre creduto che "non importava cosa sarebbe successo: finché fosse stato in grado di cantare e suonare, e anche se avessimo fatto solo dischi in studio, saremmo andati avanti per sempre". Jimmy non aveva dubbi: il fato di Robert era indissolubilmente legato a quello del gruppo. A peggiorare la situazione, per conservare il suo stato di esule fiscale Plant avrebbe dovuto lasciare di nuovo il Paese, con la moglie ancora convalescente in ospedale. Gli fu trovata una dimora temporanea sull'isola di Jersey (al di fuori del rigido sistema fiscale britannico) a casa dell'avvocato milionario Dick Christian, che mandò una limousine e un'ambulanza ad accogliere Plant e il suo mini seguito, composto da Cole, il tecnico del suono degli Zeppelin e l'addetta stampa del gruppo, Marilyn. Christian molto gentilmente offrì all'ospite l'uso delle sue Maserati e Jensen Interceptor, ma Plant, costretto sulla sedia a rotelle, avrebbe trascorso le successive sei settimane vagando per casa del suo anfitrione, bevendo birra e ingurgitando antidolorifici. Ogni tanto avrebbe suonato il piano, ma il più del tempo sarebbe rimasto seduto a fissare il vuoto con sguardo disperato. "Non so se tornerò mai ad essere lo stesso sul palco", confidò più volte a Cole.

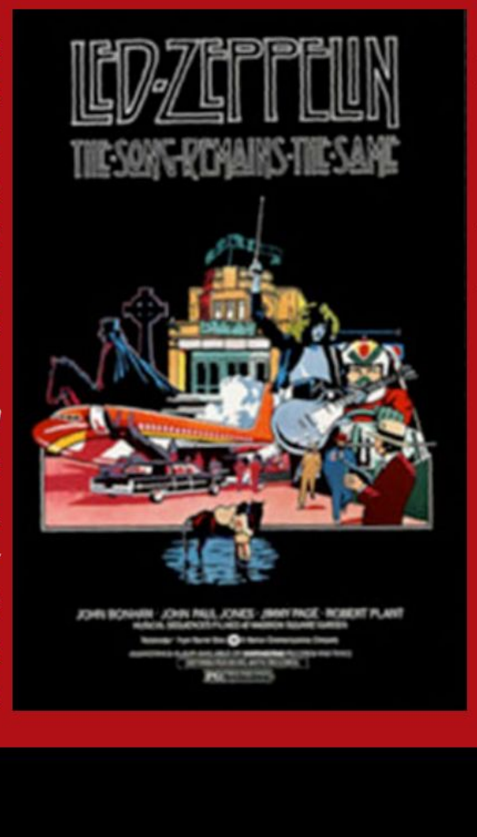
Alla fine, fu deciso che la migliore terapia era il lavoro: "Più aspettiamo", si lamentò Plant con Cole, "più dura sarà tornare come prima". L'ambizioso progetto di tour del gruppo era stato messo in pausa, e così si decide di tuffarsi nella preparazione del prossimo disco degli Zeppelin: alla fine di settembre Plant, sedia a rotelle e stampelle erano su un volo della British Airways per Los Angeles, dove Page lo aspettava in una casa in affitto sulla spiaggia di Malibù. Come era successo cinque anni prima nel cottage a Bron-Yr-Aur, dove avevano realizzato il nucleo di LED ZEPPELIN III, i due avevano deciso di scrivere assieme il disco. Ma stavolta non c'erano vallate pacifiche e torrenti. Stavolta era il turno delle luci di LA. L'umore di Robert era prevalentemente cupo, ma ora che era assieme a Jimmy a scrivere canzoni, iniziò a godersi anche delle giornate positive, accanto a quelle negative, facendo lunghe passeggiate terapeutiche sulla spiaggia col suo nuovo bastone, prima di crollare esausto sulla sedia a rotelle. Ci fu anche una trasferta per vedere Donovan esibirsi al Santa Monica Civic, e una rimpatriata con Paul Rodgers e Boz Burrell dei Bad Company. In quel periodo, Jimmy ebbe anche modo di visionare il gruppo dei Detective del suo amico Michael Des Barres, offrendogli un contratto con l'etichetta degli Zep, la Swan Song. In più, c'era un altro elemento nella convalescenza californiana di Robert Plant: la dose spropositata e costante di eroina e cocaina che la presenza di Page ormai richiedeva ovunque andasse. Assieme a loro, nella casa di Malibù, c'era anche Benji LeFevre, che disse a Cole che avevano ribattezzato il posto "Henry Hall" – slang per l'eroina.

Avendo usato per PHYSICAL GRAFFITTI tutto il materiale che tenevano da parte, con l'eccezione del riff ancora inedito di *Walter's Walk*, che Page riciclò per *Hots On For Nowhere*, il nuovo disco andava creato dal nulla. Uno dei primi pezzi a prendere forma fu *Achilles Last Stand*, l'epico brano che alla fine sarebbe stato scelto come apertura. Era costruito attorno all'idea di un chitarrismo stridente, con le mani che vagavano sul manico, trucco su cui poi gli Iron Maiden avrebbero edificato un'intera carriera. Page

disse di aver tentato di realizzare qualcosa che rispecchiasse "lo spazio interno di un edificio gotico, con strati su strati di statue e fregi". *Achilles Last Stand* presentava anche il primo di una serie di testi intensamente autobiografici che Plant ora si sentiva quasi obbligato a scrivere. Originariamente intitolato *The Wheelchair Song*, il tema del brano era l'esilio forzato che aveva costretto il gruppo a diventare quelli che in seguito Page avrebbe descritto come "zingari tecnologici", portando – Plant sembrava suggerire – involontariamente alle loro attuali difficoltà – *'the devil's in his hole!'* si lamentava quasi agonizzando. In seguito, Page avrebbe definito il suo assolo in quel brano "nello stesso solco di quello di *Stairway To Heaven*". Anni dopo, Page mi avrebbe detto che musicalmente *Tea For One*, la lunga esibizione blues posta a chiusura del disco, "ci mostrava mentre ripensavamo a *Since I've Been Loving You*". "Sentirsi soli nel tempo e nello spazio, e… capisci… riflettere sulla cosa". A livello di testi, era come se Plant vivesse una lacerazione: la sensazione di solitudine, provocata dalla separazione dalla moglie e dai figli, contrapposta al lusso artificiale della sua vita da cocainomane a Malibù. "Me ne stavo seduto sulla sedia a rotelle e rimuginavo", ricorderà. "Pensavo: ma il rock'n'roll è tutto qui?". Tutto questo però non era ancora nulla in confronto con il puro veleno evocato da *For Your Life* e *Hots On For Nowhere*: la prima era un attacco spietato al modello di vita losangelino che un tempo aveva esaltato, e si scagliava contro la '*cocaine, cocaine, cocaine*' nella '*city of the damned*'; nella seconda, quando sputa le parole: *'I've got friends who would give me fuck all…'*, rivolge la furia verso Page e Grant accusandoli di preoccuparsi solo del loro futuro. Apparentemente ignaro della furia di Plant, senza volerlo Page aggiunse al brano un tocco ancora più aspro, usando la barra del tremolo su una Fender Strat che aveva preso in prestito dall'ex Byrd, Gene Parsons, creando così un risonante effetto *twanging* nel bel mezzo dell'assolo.

Naturalmente c'erano anche le quasi obbligatorie "riscoperte" del blues, stavolta incarnate da un altro caposaldo dell'epica Zeppelin, un ulteriore grande classico di Blind Willie Johnson del 1928, intitolato in origine *It's Nobody's Fault But Mine* e qui abbreviato in *Nobody's Fault But Mine*. La storia di Johnson, diventava qui una metafora perfetta per la brusca caduta degli Zeppelin dal paradiso. Plant adattò il testo, includendo dei versi rivelatori circa l'avere *'a monkey on my back'* e abbellendo il tutto con un'armonica adeguatamente lancinante. Come al solito, l'unica parte davvero originale erano le linee di chitarra di Page, a cui John Bonham aggiunse un drumming tonante, come non si sentiva dai tempi di *When The Levee Breaks*. Non tutto però era così cupo. *Candy Store Rock* (la cui origine si può tracciare in alcune versioni live di *Over The Hills And Far Away* in cui Page, Jones e Bonham si lasciavano andare a folli improvvisazioni molto simili) era scatenata e gioiosa, con Page che si concedeva uno dei rari ritorni alle sue radici rockabilly, e Plant che lo seguiva divertito "Facendo il Rat Donner", come disse, "il tizio che voleva essere Elvis". *Royal Orleans* – così chiamata in onore dell'hotel al 621 di St. Louis Street dove Jones aveva avuto uno sfortunato incontro con una drag queen durante il tour del '73 – era un altro tentativo deliberato di alleggerire i toni, con

Diciamo la verità: in molti si sono stancati di queste ristampe di materiale già edito più volte, che nascondono mosse commerciali dietro una presunta innovativa masterizzazione. Da qualche anno siamo circondati da troppi dischi ricollocati sul mercato con la scusa di invisibili ritocchi. Non discuto che in alcuni casi abbiamo assistito ad autentiche resurrezioni di dischi in origine di qualità scadente, ma dopo una/due riedizioni, magari con materiale rimasto all'epoca nei cassetti, penso che dovrebbe essere vietato andare oltre. THE SONG REMAINS THE SAME è l'unico live ufficiale pubblicato durante la carriera dai Led Zeppelin, il disco mancante dell'intera discografia, quindi è lecito che per festeggiare i 50 anni di storia del gruppo Jimmy Page abbia deciso di completare le operazioni. Si tratta di un doppio album meraviglioso, con la band in uno stato di forma creativo, fisico ed emotivo eccellente. Naturalmente, rispetto alla versione originale del 1976 con nove tracce, si è scelto di offrire quella con quindici tracce di undici anni fa. Colonna sonora dell'omonimo film (che propone anche scene di vita e romanzate dei quattro musicisti), nelle sale tre anni dopo le registrazioni delle date di luglio in un Madison Square Garden stipato all'inverosimile, è uno dei doppi dal vivo simbolo dell'hard rock anni 70. Ci sono alcuni momenti fondamentali: la doppietta iniziale *Rock And Roll* e *Celebration Day* è micidiale, una lezione per scrivere una canzone rock perfetta: riff, cantato, ritornello, arrangiamento, ritmica. Altri *focus* indimenticabili: quando Jimmy Page imbraccia la chitarra con due manici nella mitica *Stairway To Heaven*, o solletica lo



strumento con un archetto nelle improvvisazioni della lunga *Dazed And Confused*. *Moby Dick*, dove John Bonham martoria la sua batteria con un lungo assolo, il theremin che illumina una versione devastante di *Whola Lotta Love*, Robert Plant che zittisce tutti con un'interpretazione monumentale in *Since I've Bee Loving You* e *Over The Hills And Far Away*. Gli zeppeliniani non hanno mai amato troppo questo live. Poco male, noi mortali ci accontentiamo, nella speranza che in futuro Jimmy Page estragga dal cilindro qualche vera rarità.

Gianni Della Cioppa

Robert Plant fotografato da Bob Gruen nel 1974, prima della tempesta.

il suo ritmo accattivante, e un testo abbastanza greve: *'When the sun peaked through… he kissed the whiskers, left and right'*, con un accenno al fatto che la dama aveva un vocione *'like Barry White…'*. Quando a fine mese arrivarono Jones e Bonham, gran parte del materiale era completato, e quindi il gruppo dedicò il tempo affittato ai SIR Studios di Hollywood alle sessioni di scrittura e alle prove, per rifinire quello che Plant e Page avevano già definito. Un lavoro descritto in seguito da Page come "sfiancante", perché "nessuno arrivò con delle idee. Toccò a me inventare tutti i riff, ed ecco perché i brani fondamentalmente sono molto basati sulla chitarra. Ma non incolpo nessuno. Eravamo tutti scarichi".

In effetti, né a Jones né a Bonham fu data la possibilità di partecipare alla stesura dei pezzi. Come disse Jones nel 2003 allo storico degli Zeppelin, Dave Lewis, "fu subito chiaro che io e Robert seguivamo orari diversi da quelli di Jimmy. Non riuscivamo proprio a incontrarci". Jones aggiunse che "ogni sera, arrivavo ai SIR Studios e aspettavo, aspettavo… Mi feci una cultura sul baseball, perché c'erano le World Series e non avevo altro da fare se non stare a guardarle". Anche quando iniziarono le registrazioni, "mi limitai a seguire il flusso", disse. "La cosa che ricordo maggiormente di quel disco è che spingevo Robert sulla carrozzella da una birreria all'altra. Ci siamo anche fatti qualche risata, ma non mi sono veramente goduto quelle session".

> «Nella sala si sentì un terrificante rumore, come di qualcosa che si spezzava. "Cazzo!", urlo' Plant. "Non di nuovo!!!"»

Ecco spiegato perché sul disco Jones e Bonham sono indicati come autori solo per un brano, *Royal Orleans*. Anche quando Jones fornì delle idee valide – come la linea di basso per *Achilles Last Stand*, composta sul suo Alembic a otto corde e oggi descritta come "parte integrante del brano" – non gli furono riconosciute. "Quello che finì nei brani non sempre coincise con quello che fu scritto nei crediti", osservò seccamente. È chiaro come PRESENCE non sia uno dei dischi degli Zeppelin preferiti da Jones. In effetti non lo è mai stato per nessuno del gruppo, tranne Page. Come dice oggi Dave Lewis, "fu il primo disco fatto sotto il totale controllo di Jimmy, con gli altri senza alcuna voce in capitolo. Ecco perché non troviamo brani come *Boogie With Stu* o *Hats Off To Harper*, niente mellotron, chitarre acustiche o tastiere di qualsiasi tipo – niente cose alla Jones! Puro Jimmy. Nessun altro aveva il permesso di ficcare il naso".

Una persona beatamente inconsapevole delle gioie della composizione era John Bonham, su cui gli anni di esilio imposto lontano da casa stavano avendo effetto. Una sera, durante le sessioni al SIR, Bonham andò al Rainbow bar & grill, il rifugio preferito dagli Zep sul Sunset Strip, dove si sedette al bar e ordinò 20 Black Russian (vodka e liquore al caffè) mandandone giù la metà di botto. Ciondolando sullo sgabello notò un volto familiare, Michelle Myer, collega di lungo corso di Kim Fowley, produttore e nottambulo losangelino. La Myer sedeva cenando, lo vide e sorrise. Bonham non rispose al sorriso. Si alzò, andò da lei e le diede un cazzotto in faccia, sbattendola giù dalla sedia. "Non guardarmi più così!", ruggì.

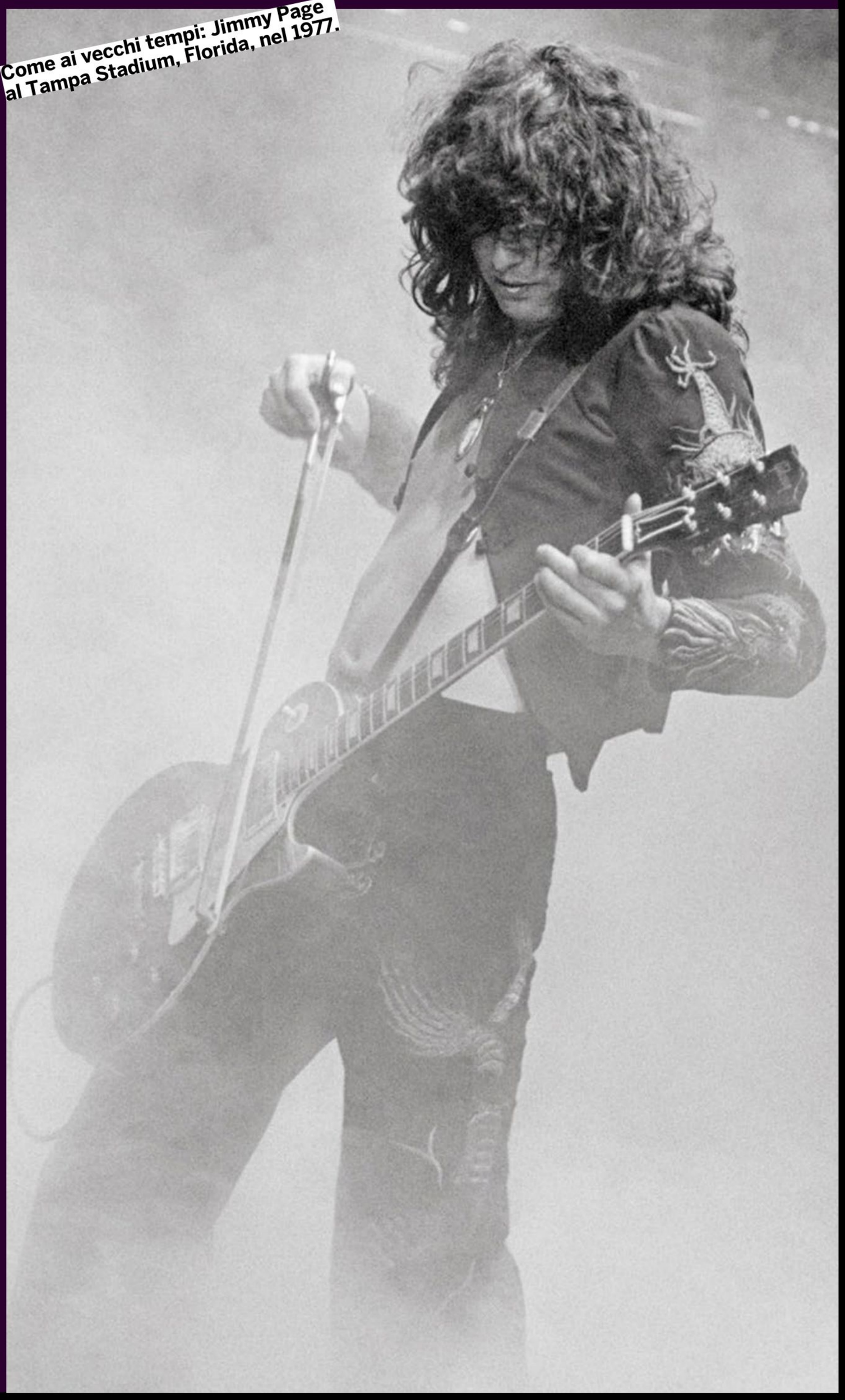
Alla fine di ottobre, quando il gruppo lasciò LA – Jimmy insistette perché partissero di corsa dopo che lungo la costa di Malibù si formò un'inaspettata e immane nube temporalesca, cosa che interpretò come un catti-

vo presagio – si diresse a Monaco di Baviera, dove avevano affittato gli studi Musicland, per finire il disco. Durante il volo, Bonzo diede fondo a liquori, un paio di bottiglie di vino, e champagne, dando talmente tanto fastidio che quando lo steward passò per il servizio pranzo gli altri passeggeri della prima classe lo implorarono di non svegliarlo. Quando si svegliò un paio d'ore dopo, si era pisciato addosso. Chiamò gridando Mick Hilton, il suo roadie personale, e lo costrinse a stargli davanti per coprirlo mentre si cambiava le mutande. Poi obbligò Hinton a mettersi nel sedile fradicio di piscio, mentre lui correva a stravaccarsi nel posto in classe economica di Hinton.

Il Musicland era uno studio di registrazione situato nella cantina dell'hotel Arabella. Non era pieno di attrezzature. L'accento era posto sulla funzionalità. Dopo gli Zeppelin, dovevano arrivare i Rolling Stones. La tempistica era così stretta che gli Zep avevano solo 18 giorni per lavorare. Dai tempi di I, ormai sette anni prima, nessun disco del gruppo era mai stato registrato in così poco tempo, ma Page era deciso a farcela.

Alla resa dei conti, si ritrovò a dover chiamare Jagger, implorandolo di concedergli un po' di tempo extra. Fu una richiesta che il frontman degli Stones fu lieto di accogliere. Disse però che poteva dargli al massimo altri tre giorni: un tempo quasi ridicolo per il lavoro in sala, ma era tutto quel che serviva a Page, che registrò tutte le sovraincisioni di chitarra in 14 frenetiche ore, comprese almeno sei per *Achilles Last Stand*, smettendo solo quando le dita gli fecero così male da non permettergli più di usarle come voleva.

All'esterno, Monaco era nelle grinfie di un inverno gelido. All'interno invece era perennemente mezzanotte. Jimmy stava sveglio anche tre giorni di fila, poi crollava sul pavimento della sala. "Il gruppo registrò le tracce base, e poi se ne andò", avrebbe ricordato, "lasciando me e il tecnico del suono Keith Harwood a fare tutte le sovraincisioni. Avevamo un accordo. Chi si svegliava prima chiamava l'altro, e continuavamo a lavorare in studio". Il risultato fu che Page fu sempre orgoglioso di quello che all'epoca chiamava semplicemente "il disco di Monaco", il cui titolo definitivo rimase in forse fino a dopo che la copertina fu decisa. "Fu un disco molto, molto intenso", avrebbe ricordato. "Robert aveva avuto l'incidente, e non sapevamo se sarebbe mai riuscito a guarire. Usava le stampelle, e cantava in sedia a rotelle". Plant invece lo definì così: "Fummo noi contro tutto e tutti. Contro il destino, contro la malasorte…". Page era riuscito a dare vita a una strana alchimia, che però a un certo punto minacciò di saltare. Plant, ancora ingessato, un pomeriggio si alzò dalla sedia a rotelle per sgranchirsi, perse l'equilibro e cadde sulla gamba ingessata. Nella sala si sentì un terrificante rumore, come di qualcosa che si spezzava. "Cazzo!", urlò. "Non di nuovo! Non di nuovo!!!". Il primo a raggiungerlo fu Page, terrorizzato all'idea che Plant si fosse di nuovo rotto la gamba. "Non avrei mai creduto che Jimmy potesse muoversi così veloce", ricordò Robert in seguito ridendo. "Fu molto netto e deciso nel dare ordini a tutti, e in un lampo fui portato all'ospedale, nel caso mi fossi riaperto la frattura". Page era talmente preoccupato che i lavori in studio si bloccarono. Ma quella notte stessa, dopo aver escluso nuove fratture, tornò in studio, per un'ennesima sessione notturna. Finalmen-



Come ai vecchi tempi: Jimmy Page al Tampa Stadium, Florida, nel 1977.

Page e Bonzo al termine di un trionfale show al Madison Square Garden, New York, 1977.

te, il 27 novembre il disco fu concluso, alla vigilia del Giorno del Ringraziamento. Il mattino seguente, mentre Page ancora dormiva, un Plant deliziato – e anche sollevato – chiamò gli uffici della Swan Song a New York, per dare la buona notizia, addirittura suggerendo di intitolare il disco THANKSGIVING.

Una settimana più tardi, il gruppo era al gran completo nel Jersey, dove il 3 dicembre Bonham e Jones fecero un'improvvisata a un concerto di Norman Hale, pianista fisso nel locale malfamato Behan's Park West nonché ex membro dei Tornados, gruppo di un certo successo negli anni 60. Una settimana dopo, tutto il gruppo si unì a Hale per un set di 45 minuti sempre al Behan, dove meno di 300 persone videro gli Zep dare fondo al loro "repertorio di Eddie Cochran e Little Richard", come lo descrisse Plant. "Sedevo su uno sgabello, e ogni volta che prendevo una nota alta mi alzavo, ma non poggiavo mai il piede a terra". Arrivato alla fine del set, Plant "agitava lo sgabello attorno alla batteria. Una volta partiti, non volevamo più fermarci". Tre settimane dopo a Parigi, per il capodanno, Plant fece i primi passi senza aiuto dall'incidente di cinque mesi prima. "Un piccolo passo per l'uomo", scherzò, "un balzo da gigante verso sei sold out al Madison Square Garden". Nel gennaio del 1976 il gruppo era a New York, alloggiato al Park Lane Hotel, vicino a Central Park. Mentre Page iniziava a cincischiare con la colonna sonora live del "road movie", a lungo rimandato, che poi sarebbe diventato THE SONG REMAINS THE SAME, Plant andava in giro per la città in compagnia di Benji LeFevre e una guardia del corpo inglese chiamata David. In modo meno appariscente forse ma sicuramente più preoccupante, Bonzo era deciso a sfruttare al massimo il suo esilio forzato in città. Quando i Deep Purple arrivarono a NY per un concerto al Nassau Coliseum, un Bonzo ubriaco fradicio barcollò sul palco nel bel mezzo del loro set, afferrò un microfono libero e annunciò: "Mi chiamo John Bonham dei Led Zeppelin, e volevo dirvi che sta per uscire un nostro nuovo disco che si chiama PRESENCE, e che è una gran figata!". Poi si voltò verso il chitarrista dei Deep Purple, e aggiunse: "E a proposito di Tommy Bolin, non sa suonare un cazzo…".

Bonzo e Plant alla prima del film *The Song Remains the Same*.

Il titolo del disco – svelato prima del tempo da Bonzo – fu ispirato dalla copertina, una composizione Hipgnosis tipicamente priva di un senso vero e proprio, tratta da un'idea sulla quale Storm Thorgerson, Aubrey Powell e i loro amici Peter Christopherson e George Hardie stavano già lavorando. Richiamandosi alla copertina che lo stesso team aveva realizzato l'anno prima per WISH YOU WERE HERE dei Pink Floyd, la copertina di PRESENCE consisteva nella foto di una famiglia 'normale' (mamma, papà e due figli) seduta a un tavolo di ristorante. Al centro del tavolino bianco però non c'era una candela, come ci si poteva aspettare, ma uno strano oggetto oblungo, nero, su una base, battezzato da Hardie & co. 'l'Oggetto'. Sullo sfondo di quest'immagine centrale, presa in uno studio a Bow Street, Londra, vediamo foto dello show all'Earl Court Boat di quell'anno. Gli altri tre lati della copertina gatefold presentano immagini in tema: nel retrocopertina una scolaretta (impersonata da Samantha Giles, in precedenza una dei bambini sulla copertina di HOUSES OF THE HOLY) è raffigurata con il suo maestro e un altro bambino attorno a un banco su cui vediamo ancora L'Oggetto. Altre otto enigmatiche immagini (molte prese dagli archivi delle riviste «Like» e «Look») abbelliscono il gatefold, mentre la busta che protegge il vinile presenta immagini dell'Oggetto da solo. In seguito, la Swan Song mise sotto copyright l'Oggetto, che in effetti era un obelisco nero alto 12 pollici, definito da Hardie come "un buco nero" e poi realizzato dal modellista Crispin Mellor. Fu soprannominato "il Presente", come dice Hardie, "un gioco di parole perché il vero oggetto non era affatto presente, ma assente". Storm Thorgerson ricordava di aver "contaminato" le immagini volutamente datate con quello che descrisse come "l'oggetto nero e ossessionante", che per lui era "potente tanto quanto lo rendeva tale l'adorazione del singolo… Sentimmo che gli Zeppelin potevano a buon titolo affermare lo stesso di se stessi nel mondo della musica rock". Secondo Page, "Arrivarono con 'l'Oggetto' e volevano chiamare il disco OBELISK. Io insistetti per PRESENCE. Così ti dà più l'idea di una cosa simbolica". E ovviamente il riconoscimento di una 'Presenza' ha una risonanza occulta maggiore di un semplice 'oggetto'. E a differenza dei

La forza di reagire a tutto, insieme su un palco.

loro due dischi precedenti, stavolta gli Zep permisero che titolo e nome del gruppo apparissero sulla copertina, anche se solo a sbalzo nella copertina bianca, come per il WHITE ALBUM dei Beatles. Per il lancio del disco, la Swan Song fece realizzare 1000 copie dell'obelisco. L'idea era di piazzarle nello stesso istante al di fuori di una serie di monumenti iconici in giro per il pianeta, come la Casa Bianca, il Congresso, e il civico 10 di Downing Street. L'idea non era molto diversa da quella avuta un anno dopo dai Pink Floyd per il lancio di ANIMALS, un maiale gigante fluttuante sopra la Battersea Power Station di Londra. Ma l'idea fu abbandonata quando la rivista «Sounds» la svelò. Al suo posto, i modelli dell'Oggetto furono donati a famosi giornalisti, dj e altri addetti ai lavori, e oggi sono ricercatissimi dai collezionisti.

PRESENCE fu pubblicato il 31 marzo 1976 e fu un successo immediato: n. 1 da subito e disco d'oro in UK (platino negli USA) solo con i preordini. Fu il disco dalla vendita più veloce nella storia dell'Atlantic Records. Le recensioni generalmente furono positive. John Ingham, su «Sounds», lo definì "puro rock and roll" e descrisse il brano *Achilles Last Stand* come "il successore di *Stairway To Heaven*", mentre Stephen Davis scrisse su «Rolling Stone» che il disco confermava i Led Zeppelin come "i campioni dell'heavy metal nell'Universo conosciuto". Poi però aggiunse: "Date a un inglese 50.000 watt, un jet privato, un po' di cocaina e delle groupie e penserà di essere Dio. Sta diventando un'abitudine…". Il commento era assai più vero e tagliente di quanto probabilmente l'autore stesso si rendesse conto. Le vendite però presto rallentarono di botto, come era successo con LED ZEPPELIN III e HOUSES OF THE HOLY. L'eccitazione iniziale dei fan puri non riusciva a tradursi in un interesse da parte di chi non era fan degli Zep. Come se non bastasse, il disco veniva descritto dal pubblico – correttamente – come 'abbastanza cupo'. Page e Grant attribuirono la mancanza di vendite alte e costanti nel tempo all'impossibilità di promuoverlo con un tour mondiale. Ma il fatto è che PRESENCE rimane uno dei dischi musicalmente meno soddisfacenti degli Zeppelin. È sintomatico che la storia dietro la sua realizzazione sia più interessante della musica. "Contro tutto e tutti, seduto su una fottuta carrozzella, sballottati qui e lì per mesi e mesi, siamo ugualmente stati in grado di fissare il demonio negli occhi e dire: 'Siamo forti quanto te, più forti e non dovremmo solo comporre. Dovremmo registrare!', disse Plant a un giornalista di «Creem». "Guardai a fondo dentro di me, superai quel desiderio di morte e ora sono di nuovo qui, e la follia ricomincia". L'attaccamento di Page per PRESENCE ha più a che fare con i ricordi delle notti solitarie a giocare con i desideri del suo cuore sbandato, più che a concentrarsi sul risultato finale. La popolarità degli Zeppelin non ne risentì. I promoter dissero a Pete Grant che – se mai il gruppo avesse deciso di tornare dal vivo – la richiesta di biglietti per gli Zeppelin era alta come non mai. Liberi da cose da fare, i Led Zeppelin erano già al lavoro sul progetto di tornare in grande stile negli USA l'anno successivo. Quando le cose sicuramente sarebbero migliorate per il gruppo. O forse no?

«PRESENCE rimane uno dei dischi meno soddisfacenti degli Zeppelin. È sintomatico che la sua storia sia più interessante della musica»

LE AMBIGUE POSTURE DI ROBERT PLANT

L'asta del microfono come simbolo fallico, l'esposizione del petto villoso, i genitali strizzati in pantaloni di due taglie più stretti. E poi, una voce che trasuda sesso. Per un critico, era l'essenza del "cock rock".

Testo: Gianpaolo Chiriacò

1. Il dirigibile prende il volo.
2. *Stairway To Heaven*, fra le altre meraviglie.
3. Credevate davvero che IV avesse chiuso i giochi?

Oakland, California, 24 giugno 1977, secondo show. C'è una foto dei Led Zeppelin ripresa dal palco dove Robert dà le spalle al pubblico, e la fiumana di gente raccolta per ascoltare la band fa da sfondo alla figura longilinea del cantante.

Questione di postura

Osserviamo la sua postura: le gambe dritte ma non rigide, un piede davanti all'altro; le spalle leggermente retroflesse; la testa, reclinata senza eccedere, permette ai capelli di andare indietro quel tanto che basta per agevolare una fonazione libera ma senza nascondere i riccioli; le braccia stanno vicine al busto, ma lasciano spazio di movimento agli avambracci. Tutto questo consente alle mani di muoversi in maniera lieve ma decisa: la sinistra regge il microfono a 45° rispetto al mento, la destra sorregge il cavo senza soffocarlo, elegantemente stabile, all'altezza del fianco.

È una sua postura tipica, graziosa e non necessariamente effeminata, che Robert in genere alterna con un'altra, più spavalda benché non contratta: le mani sui fianchi, il bacino proteso in avanti, le spalle un po' indietro a compensare. Ad analizzare in sequenza tutte le foto e i video dei Led Zeppelin dalla fine degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta, lo si trova quasi sempre in una delle possibili variazioni di queste due pose. Il suo corpo sembra spesso sospeso, ma con una ferma intenzione. Poi, ogni tanto, le mani si sollevano, poggiandosi sull'asta del microfono; un gesto solitamente adottato nei brani dal *groove* più spinto, come *Whole Lotta Love* o *Immigrant Song*.

«Durante i respiri, la testa va un po' indietro: scioglie il collo e muove delicatamente i capelli»

C'è la precisione dell'attore, nelle movenze di Robert Plant. Osservando la sua gestualità nei primi anni dei Led Zeppelin, quelli della quadrilogia, dell'apogeo mai più raggiunto secondo i critici, si possono individuare altri tratti ricorrenti. Prendiamo in considerazione la classica *Stairway to Heaven* dal film-concerto *The Song Remains the Same*. Nel corso delle frasi le dita si rivolgono verso l'alto, si agitano leggiadre (le braccia sempre vicine al corpo), quasi a esaltare la magia delle parole, del verso cantato. Durante i respiri la testa va un po' indietro: scioglie il collo (tipico trucco da vocalist…) e muove delicatamente i capelli (questo invece da donna, o da illusionista). Ogni tanto le due unità si incontrano, quando – tra una frase e l'altra – Robert si tira indietro i capelli con una mano, quasi distrattamente, o almeno così pare. Ma ciò che sembra trasudare sicurezza e rilassamento in realtà è frutto di un'applicazione meditata, di un'estrema consapevolezza della teatralità nel *live* che l'hard rock – il genere che lui stesso ha contribuito a costruire – ha sovranamente imposto. Quel senso di rilassamento distratto è, in altri termini, profondamente, ontologicamente falso.

Viene, invece, da un lavoro quotidiano lungo gli anni, un'attenzione ai dettagli, una cura maniacale della personalità scenica. Basta dare uno sguardo alla biografia del cantante per capire che tutto questo ha una storia. Nato nel Black Country, a una decina di chilometri da Birmingham, Robert era figlio di un ingegnere civile con la passione per la musica. Da ragazzo era un ottimo studente, ma all'interesse per lo studio si affiancava sempre più a quello per la musica. Verso la fine del liceo, quando l'attività dal vivo con i suoi amici si intensificava, la spinta verso la vita *on the road* divenne inarrestabile. Fu allora che Robert decise che ce l'avrebbe fatta, puntando su quello che gli riusciva meglio: mettere in scena l'ambiguità. Con la faccia e il timbro di un angelo, pareva un novello Dorian Gray quando mise per la prima volta in repertorio quella *The Lemon Song* che ritroviamo, dopo molti anni, in "II". Robert l'aveva provata e riprovata dal vivo prima di inciderla. Era il solo ad avere il coraggio di cantare quei versi espliciti, fra i suoi amici del liceo, con quell'erotismo malizioso, quella spacconeria unita a vezzi da primadonna, iniziava già allora a trasformarsi in una creatura da palcoscenico.

La voce del cock rock?

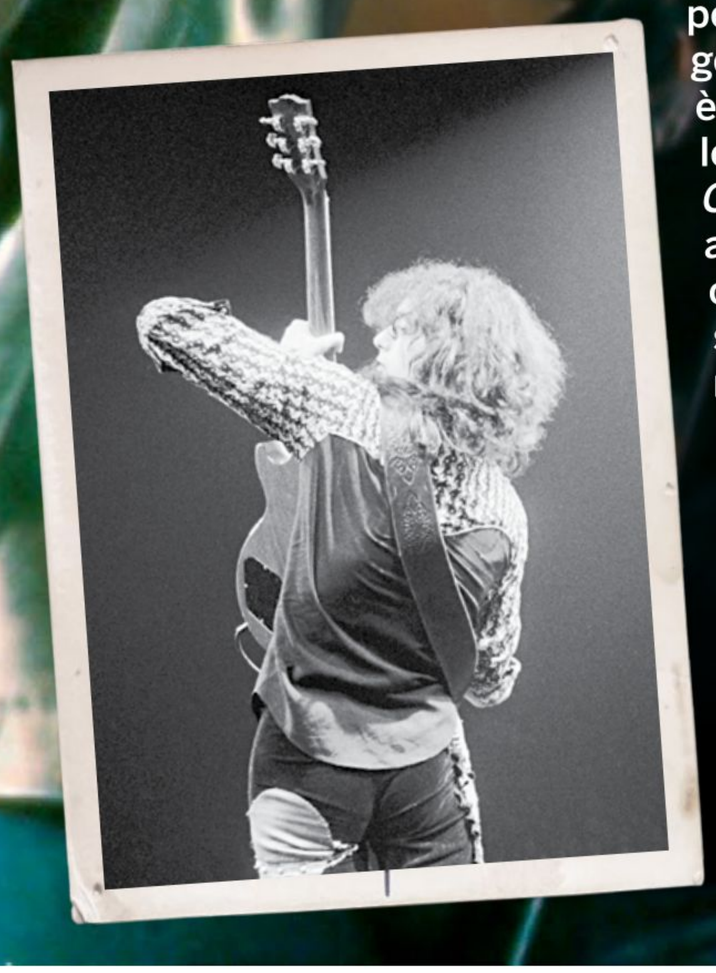
Così, quando arriva alla corte di Jimmy Page, Robert ha già alle spalle anni di gavetta – con qualche piccolo successo e diverse *défaillances* – durante i quali ha elaborato un suo modo di catturare il pubblico, mostrandosi allo stesso tempo burbero e generoso, come gli aveva insegnato il blues (la prima passione). Dalla psichedelia West Coast (sua seconda passione) attinge invece il gusto per la ripetizione, che spesso adopera fino a farla diventare un elemento chiave del suo stile. Le iterazioni – di parole o di effetti vocali – gli permettono di giocare con le sfumature della voce, in tutte le possibili variazioni. Il suo repertorio ➔

Robert Plant. Nell'inserto, Jimmy Page.

«C'è la precisione dell'attore, nelle movenze di Robert Plant»

JIMMY PAGE ANGELO, DEMONE, SCIAMANO

Chi l'ha detto che i diavoli debbano avere per forza le corna? Jimmy Page-Faccia d'Angelo è uno di quelli che ingannerebbero perfino un esorcista. Ma a questa sua immagine un po' ascetica e distaccata, racchiusa in uno sguardo da eterno adolescente, bastano pochi gesti per far emergere la *leadership* ferrea seppure invisibile con cui per oltre quarantacinque anni ha guidato il progetto Zeppelin. La versione di *Whole Lotta Love* tratta dal celebre *Live in New York* del '73 è in questo senso paradigmatica, con un Page che più che a un musicista fa pensare a un sacerdote nel bel mezzo di un rito sciamanico. Senza soluzione di continuità si sbraccia dapprima davanti a un theremin, poi manipola oscillatori e infine dirige gli altri membri della band, gesticolando con aria messianica. Anche la sua immagine *live*, qui, è consona al ruolo incarnato. Non più l'anonimo giubbotto di pelle nera dell'esibizione al "Supershow" del '69, quella di *Dazed and Confused*, per intenderci, ma una vera e propria tuta da rockstar, aperta sul petto come la camicia di Plant, quasi a voler ricordare al collega che la *front line* va come minimo condivisa. Al suono della sua chitarra, che dinamicamente sale e scende riempiendo di colori e di sottili dettagli sonori anche il più essenziale dei blues, danza l'intero gruppo. E nei concerti del '79 riprenderà la metamorfosi del chitarrista. La tenuta *glam* di sei anni prima lascia spazio a un più tradizionale set camicia-pantaloni, ma così ampi che l'esile fisico di Page sembra perdervisi dentro insieme al suo protagonismo di *guitar hero*. Anche il rapporto con Plant è cambiato. L'antica soggezione del cantante si è trasformata ora in una condivisione del palco più paritaria, a tratti antagonistica, da cui prende vita una musica forse meno visionaria che in passato, ma compatta e piena di *drive*. Un miracolo sonoro che si interromperà con la prematura scomparsa di Bonham. ***Massimo Milano***



VIDEOGRAFIA

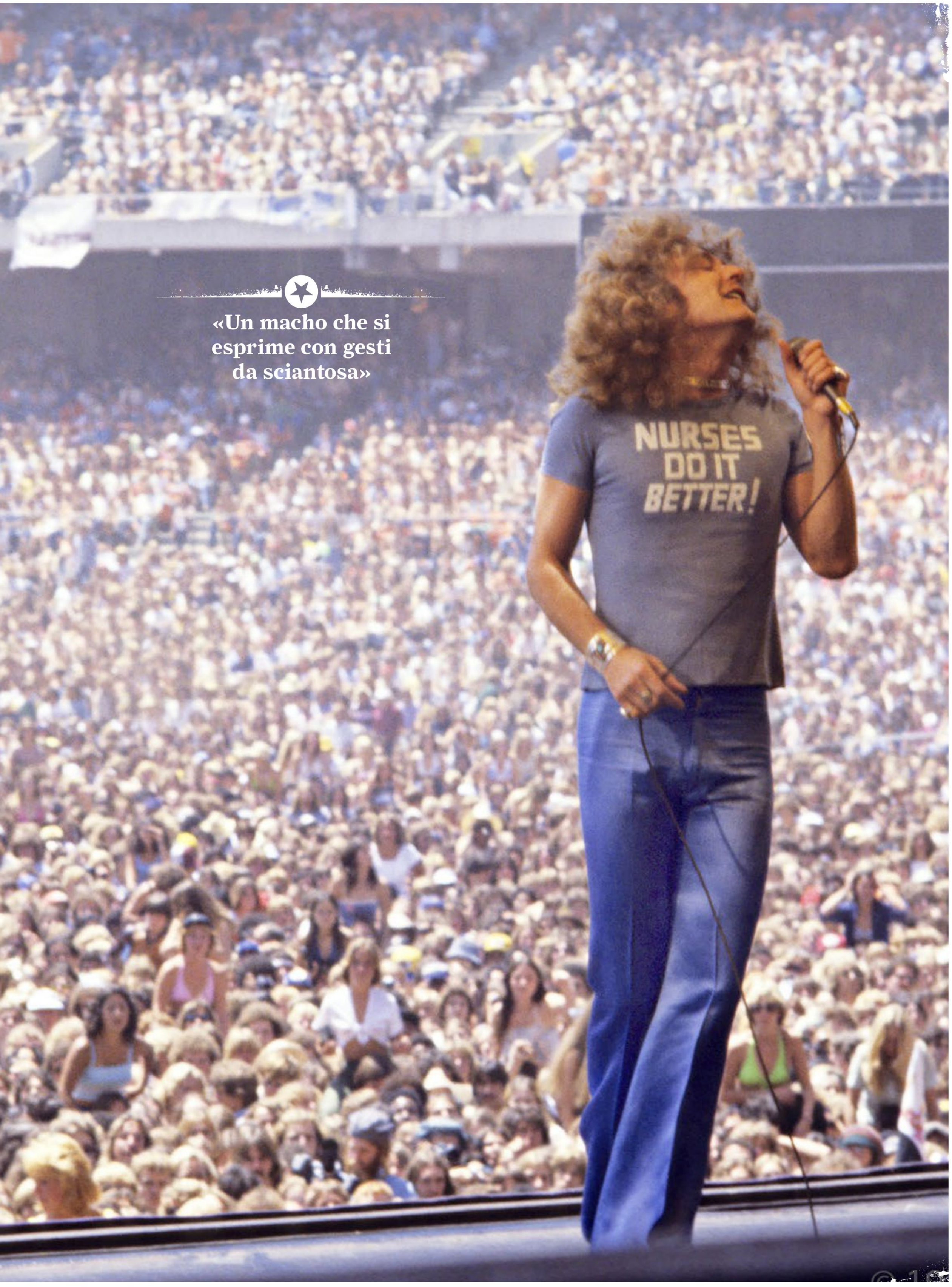
1970 *Live at the Royal Albert Hall*
1973 *The Song Remains the Same*
2003 *Led Zeppelin*
2012 *Celebration day* è il link a un video, purtroppo di pessima qualità, di uno dei concerti di Oakland
1994 *Jimmy Page & Robert Plant, No Quarter*
Una splendida versione acustica di Black Dog, cantata insieme a Alison Krauss, nel corso del tour di "Raising Sand".

di attacchi è vastissimo: duri (come quell' "I want you again" in *Dazed and Confused* nel "Live at the Royal Albert Hall"), rauchi al limite del costretto, e glissati lunghi o brevi, morbidi come nel registro parlato (diventati poi dominanti nelle sue performance con Alison Krauss). A questi si aggiungano urla, richiami, acuti, falsetti ricchi di aria e gola, sospiri, pianti, mugugni, *twang* pieni di naso, falsetti più limpidi. Non è la pulizia, né tantomeno la precisione a renderlo un grande cantante, ma piuttosto la varietà delle espressioni, e la scioltezza con cui passa da una all'altra delle sue maschere sonore. Un ottimo esempio della sua versatilità è il blues *I Can't Quit You Baby*, che si muove dal tono confidenziale all'urlo straziato.

Per anni l'interpretazione di Simon Frith, secondo cui i Led Zeppelin sarebbero stati l'emblema del *cock rock* (rock del membro in erezione), è stato il modo più diffuso di classificare la musica dei Led Zeppelin. Ma nuove chiavi interpretative, ispirate alle correnti femministe e ai *performance studies*, ci hanno fatto capire come la comunicazione dei quattro inglesi – e in particolare l'elemento vocale – costituivano anche un canale immediato per stabilire un rapporto con un nuovo modo di essere donna… Cosicché, quel canto sgolato e quella vocalità acuta ma potente diventarono espressione di una liberazione sessuale *non solo maschile*. Secondo Susan Fast, era anzi un modo di dare voce anche al pubblico femminile (che rappresenterebbe circa un terzo dei fan dei Led Zeppelin) e alle sue istanze.

In quest'ottica, forse, possiamo ritornare a guardare sotto una nuova luce la t-shirt indossata da Plant in quella foto da cui siamo partiti. Ci troviamo una scritta: *Nurses Do It Better* (le infermiere lo fanno meglio). All'apparenza uno slogan sessista, ma a ben guardare è una frase che in fondo ammicca al pubblico femminile di quegli anni, alla scelta controtendenza di vivere una sessualità emancipata, di conquistare il diritto a usare liberamente il proprio corpo. Affermazione che va contestualizzata alla complessità su cui Robert costruisce la sua arte performativa. Cosicché, interpretando sé stesso, Plant incarna le istanze e le contraddizioni di un pubblico vasto e diverso.

Cosa rarissima nel mondo del rock, Plant non è minimamente interessato a rivangare il passato, magari resuscitando i Led Zeppelin. Quel che gli piace, è guardare sempre avanti.



«Un macho che si esprime con gesti da sciantosa»

L'intervista a ROBERT PLANT

Deciso a non "scribacchiare su un foglio per dieci sterline a settimana e fare il contabile", iniziò a cantare in gruppi locali. Poco dopo, diventò il frontman del gruppo rock più immenso del pianeta, e oggi si gode la quarta decade di una carriera solista di successo. Bisogna ammettere che all'epoca prese la decisione più giusta.

Intervista: Rob Hughes

"Ricordo quella giornata gloriosa in cui fu coniato il termine 'classic rock'", ci dice Robert Plant, come introduzione alla nostra chiacchierata, dalla sua base nella valle del Severn. "Molto prima della vostra rivista, era un network radiofonico negli USA. Poi il mondo del "roooooooock", con un sacco di 'o', nel corso degli anni è diventato un ritrovo per vecchietti. Inoltre, c'è da dire che oggi sulle radio roooooooock non mi passano granché, a parte qualcosa della mia vita precedente. Ora me ne sto qui fuori con gli angioletti e gli uccellini, e non ci ritorno in quell'inferno". In effetti, Plant è "là fuori" da parecchio tempo, sin dal suo debutto come solista nel 1982, due anni dopo la morte del suo grande amico John Bonham, che segnò la fine dei Led Zeppelin. È stata una carriera affascinante e trasversale, che ha inglobato elementi di folk, blues, musica africana, psichedelia, rock pionieristico, e altro ancora. E anche se ormai ha accettato che per qualcuno resterà sempre il Dio Dorato della leggenda Zep, il suo ricco catalogo – dai primi incerti tentativi come solista fino alla variegata genialità dei recenti LULLABY AND... THE CEASELESS ROAR e CARRY FIRE – è opera di un instancabile cercatore.

Una conversazione con Plant è anch'essa in un certo senso 'dispersiva', perché segue una logica tutta sua nella quale i ricordi si fondono tra loro. Oggi, si parla dei suoi primi anni a Birmingham; di quando si faceva scarrozzare in macchina da John Bonham, all'apice della fama, dei giorni dai capelli imbizzarriti a *Top of the Pops*; del perché non scriverà mai un'autobiografia; della sua ultima permanenza in Texas... E ovviamente del suo ultimo gruppo, i Sensational Space Shifters. Ma si parla anche dello scavare a fondo nelle cose, il che ci porta alla sua ultima fatica: Digging Deep With Robert Plant è il podcast che realizza con grande successo, e nel quale svela i retroscena e analizza vari brani della sua carriera. DIGGING DEEP è anche il titolo di un lussureggiante nuovo box set che raccoglie singoli dai suoi dischi solisti fino a MIGHTY REARRANGER del 2005. Plant è un ottimo conversatore e, considerando il suo "passato", fa del suo meglio per non atteggiarsi da superstar. Ed è anche una persona modesta. Lui e gli Shifters sono appena tornati dagli USA, dove hanno concluso il tour con un'apparizione all'Hardly Strictly Bluegrass, un raduno annuale nel Golden Gate Park a San Francisco. "Sono ancora sballato per le canne del pubblico", dice ridendo. "Cavolo! Arrivato al terzo brano, morivo di fame. Cosa non avrei fatto per un sandwich caldo al tonno!". È ora di approfondire...

Plant all'epoca della Band of Joy, Londra, gennaio 1968.

Cosa ti ha spinto a realizzare dei podcast?

Un sacco di cose che sono successe dopo la fine dei Led Zeppelin. Sono state come storie d'amore con vari musicisti e tutto quello che mi hanno donato. Suoni diversi e il modo in cui il mestiere di fare dischi è cambiato a metà anni 80, quando abbiamo detto addio alla registrazione analogica. Direi tutto questo. Negli anni 70 credo di aver sperimentato una tale spinta creativa – quasi un caos sca- ➔

La Band of Joy, gennaio 1968: (s-d) Kevyn Gammond, Robert Plant, John Bonham, Chris Brown, Paul Lockey.

Sotto: con gli altri membri della Band of Joy e un gruppo di contestatori, nel 1967.

tenato – che dopo ho sempre cercato di fare cose diverse. La gente mi intervista e chiede: "Hai mai pensato di scrivere un libro?". E io rispondo sempre: "'fanculo. Quello che ho in testa, o in mezzo alle gambe, sono affari miei e solo miei. So troppe cose, e quando alla fine lascerò questo mondo non voglio che la mia famiglia pensi che sono stato un mezzo pazzo". Per cui, tengo tutto per me. Uno dei brani del mio ultimo disco [CARRY FIRE del 2017] parla proprio di questo – *Keep It Hid*. Devi fare così.

Oltre a proteggere la tua privacy, il podcast mira anche a illuminare alcune parti del tuo catalogo.

Parlare della creazione e dello sviluppo della musica è un'arma a doppio taglio. Recentemente ho fatto un concerto a Roskilde, in Danimarca, e Bob Dylan voleva parlare con me dell'andare in tour. E così l'ho incontrato nel parcheggio dei pullman di questo festival molto importante. Era tutto buio, ci siamo riconosciuti e ci siamo sorrisi. Diluviava, eravamo lì, due creature incappucciate in un parcheggio al buio, e io gli ho detto: "Amico, ma non ti fermi mai!". Lui mi ha fissato, ha sorriso, e ha detto: "E per *cosa* bisognerebbe fermarsi?". Ma non sono riuscito a parlargli delle sue canzoni, perché per quanto il suo lavoro mi abbia influenzato, non ne puoi parlare. Il mio lavoro non si avvicina minimamente alla sua profondità. E allo stesso tempo, puoi arrivare a conoscere i motivi e le circostanze dietro una canzone particolare, anche se non è *Masters Of War*.

Parlando di certi brani nel tuo podcast, hai scoperto un elemento unificante nella tua opera?

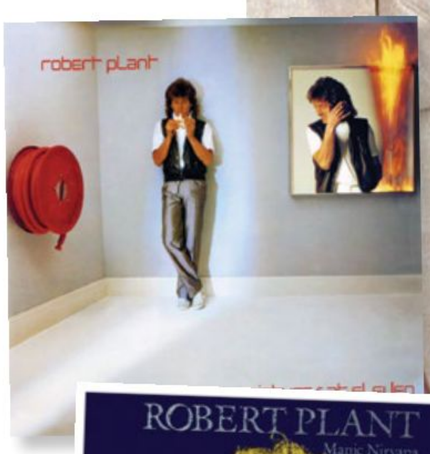
In un certo senso sì. C'è sempre stata una reticenza di fondo, a partire da PICTURES AT ELEVEN del 1982, che usava le drum box e cose del genere, quasi un voler rompere la gabbia creata dall'aspettativa che io dovessi sempre fare parte di una macchina da guerra monumentale. Il punto centrale era scavare, andare sempre più a fondo. All'epoca smaniavo. Quando ripenso a quel periodo, devo dire che con gran parte delle cose che ho fatto non ho raggiunto gli obiettivi che mi ero prefissato, ma con qualcuna invece sì. Fare *Your Ma Said You Cried In Your Sleep Last Night* [cover di un successo di Kenny Dino dei primi anni 60, presente in MANIC NIRVANA del 1990] con un'ossessione dei dettagli sonori, fino al punto di catturare il sound della puntina sul vinile originale a casa mia, fu una pazzia. Non gliene fregò niente a nessuno. Ma a me importava moltissimo. E questo era l'importante. L'idea era di riportare in vita quelle canzoni. E per poco non lo hanno fatto, anche se diverse da come erano. È straordinario pensare come i podcast, intesi come forma d'intrattenimento, nella mente di molti abbiano sostituito le radio. Ho anche oltre 40 canzoni che non ho mai pubblicato. Ho cose che ho fatto a New Orleans con la Li'l Band O' Gold e Allen Toussaint. Ho fatto talmente tante cose. Ho un in-

«Se il punto fosse essere a proprio agio, allora a che servirebbe essere creativi?»

tero disco, BAND OF JOY II, realizzato con Buddy Miller e Patty Griffin. Sono pieno di roba. Per cui, potrebbe essere un bel modo per raccoglierla e diffonderla. Ho cincischiato un po' nel mio studio la settimana scorsa per fare qualche missaggio, e ho trovato delle cose che due anni fa avevamo suonato a Rockfield con gli Space Shifters. Per cui, non parlo solo di cose che seguono i soliti canali.

Tornando agli inizi della tua carriera solista, sbaglio a dire che per poco non partiva? A un certo punto, eri deciso a iscriverti a un college e a seguire un corso per diventare insegnante.

Nel 1977 perdemmo nostro figlio, Karac [morì di un'infezione intestinale mente i Led Zeppelin erano in tour negli USA, *ndr*]. Aveva solo cinque anni. Avevo passato molto tempo cercando di essere un buon padre, ma ero anche attratto da quello che facevo negli Zeppelin. Così, quando ci lasciò, pensai: "Ne vale davvero la pena? Tutto questo? Se fossi stato lì con lui sarebbe andata diversamente?". Stavo riflettendo sul senso della mia vita in quel momento e se non fosse più giusto dedicarmi di più alle persone che amavo – mia figlia e in senso più ampio la mia famiglia. Per cui sì, ero pronto a mollare. E poi è arrivato Bonzo.



Plant con Phil Collins in visita al Billy Bob's Texas Honky Tonk Rodeo a Fort Worth, Texas, in un giorno libero nel corso del tour USA di PRINCIPLE OF MOMENTS.

Sotto: Il gruppo nel 1983. Da sinistra: Bob Mayo, Robbie Blunt, Jez Woodruffe, Robert Plant, Paul Martinez, Phil Collins.

Ti ha convinto a ripensarci?

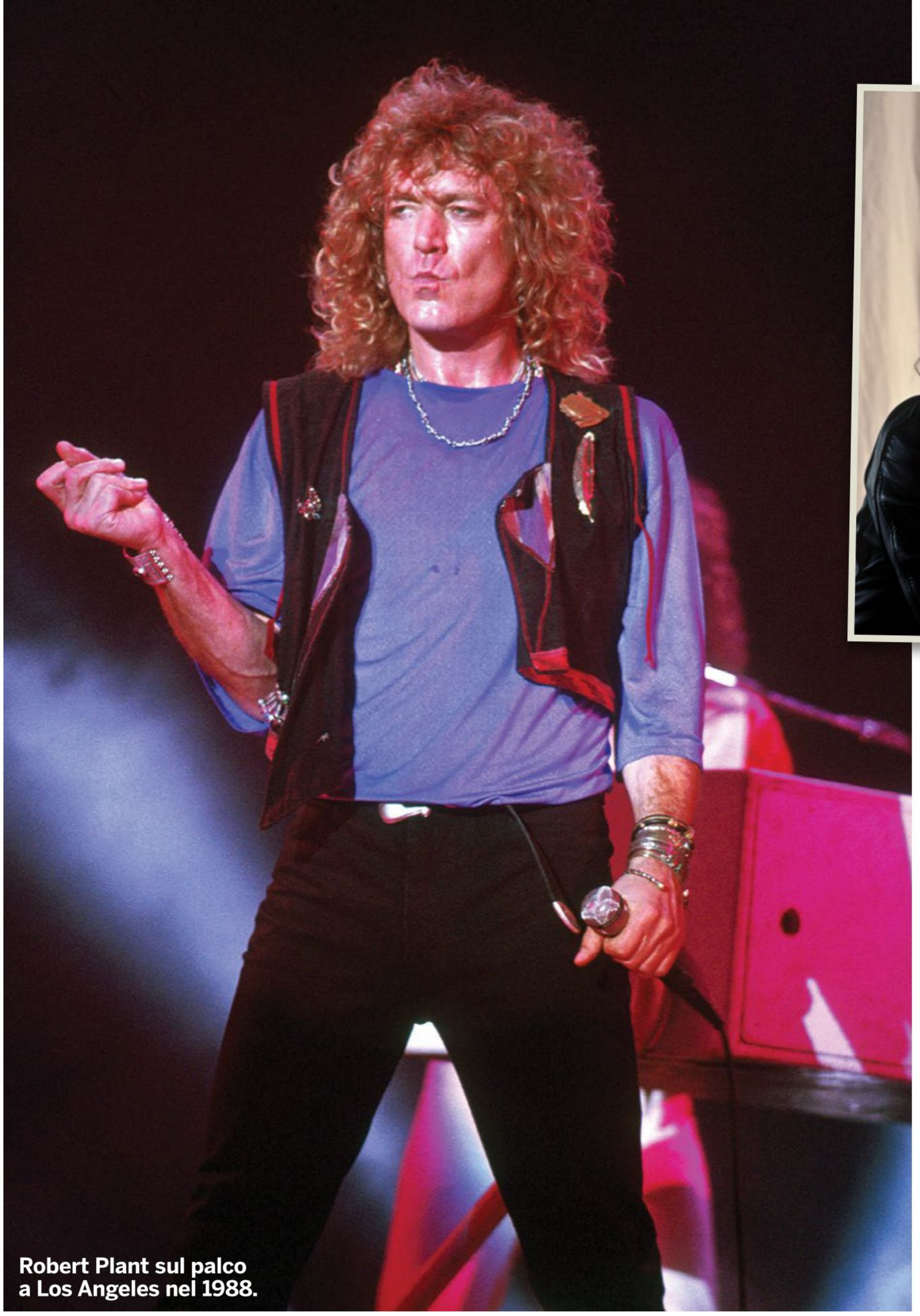
Sì. Aveva una limousine Mercedes a sei porte, e arrivò col berretto da autista in testa. Vivevamo a una decina di chilometri uno dall'altro, non lontano da qui, e a volte uscivamo per una bevuta. Si ficcò il cappello da autista e io mi sedetti di dietro in questa Mercedes lunghissima, e passammo insieme la serata. Poi si rimise il cappello e mi riportò a casa. Ovviamente incontrammo la polizia che pensò: "Ecco un altro poveretto che si fa il mazzo per un riccone!". Ma fu un vero amico, lui, sua moglie e i suoi bambini. E così tornai all'ovile [gli Zeppelin] per un altro tentativo.

Allo stesso modo, pochi anni dopo, Phil Collins ti aiutò quando iniziasti la carriera da solo.

Phil era all'apice della fama, ed era anche molto prolifico. Ero seduto in una sala con i dirigenti della Atlantic Records e Peter Grant, parlando della mia intenzione di continuare da solo. Dissi: "Sentite, non c'è alternativa. Devo continuare a muovermi. Ho 32 anni e non ho mai sperimentato niente, al di fuori di questo successo monumentale. Devo scoprire che altro ha in serbo la vita per me". Nello stesso periodo, Phil Carson della Atlantic lavorava con Phil Collins per i suoi dischi da solista. Phil era un grande fan di John [Bonham] e mi fece arrivare un messaggio. "Mi farebbe molto piacere aiutarti, perché questa deve essere una delle cose più difficili per te, musicalmente". Si riferiva al fatto che ero senza la persona con cui avevo suonato da quando avevo 16 anni, anche se io e Bonzo avevamo sempre avuto una relazione molto burrascosa. Comunque, Phil venne e mi aiutò. Lavorammo quattro giorni per il primo disco, e quattro per quello successivo. Fondamentalmente, incidemmo le tracce base senza mai fermarci. E se non gli piaceva qualcosa, si fermava di botto, si alzava in piedi e spiegava a tutti perché non andava bene. Amavo questo modo di fare, perché ero ancora molto insicuro e non sapevo come rapportarmi con gli altri musicisti.

Per quanto fossi nervoso per il tuo debutto da solista, immagino fu anche un'esperienza liberatoria. Giusto?

Assolutamente sì. È come se dentro di te avessi la sensazione di sapere che ➔



Robert Plant sul palco a Los Angeles nel 1988.

«Ci sono state molte ottime versioni di Robert Plant, ma ogni volta che leggo un giornale sembra che io stia ancora nei Led Zeppelin»

c'è qualcosa appena dietro l'angolo che non hai mai sentito prima, ma chi aprirà quella porta per farti uscire e scoprirlo? Conoscevo bene Robbie Blunt, che veniva da qui vicino nel North Worcestershire. È un chitarrista molto lirico, un ottimo suonatore. Quando ho sentito il primo disco solista e cose come *Like I've Never Been Gone,* ho capito davvero quanto fosse bravo.

***Like I've Never Been Gone* è nel podcast e nel box set, come anche *Big Log* del 1983, il tuo primo successo da solista. Rivedendo la tua performance a *Top of the Pops*, sembri abbastanza goffo.**

Be', non sapevo chi fosse il parrucchiere. Lo sto ancora cercando. Probabilmente si nasconde da qualche parte. La canzone è valida, ma io mi sentivo del tutto fuori posto. Riuscivo più a capire il Robert che aveva suonato al Fillmore di San Francisco con tutti sdraiati a terra mentre noi [i Led Zep] facevamo un brano lungo 15 minuti con tanto di violino nel mezzo. Fare un brano che avesse un inizio e una fine prefissati fu una bella sfida. E anche il playback. Era tutto nuovo. Era passato molto tempo da quando mi esibivo con Alexis Korner in qualche sperduto folk club.

Una volta hai detto che al tempo di *Big Log* eri "nel posto sbagliato". Potresti spiegarlo meglio?

Non sapevo davvero cosa fare, perché il destino – e la Warner Bros. – mi incoraggiavano a suonare cose dure e tostissime, e in un certo senso portare avanti quello che tutti si aspettavano da me, la tradizione dei Led Zeppelin. E credo di averlo fatto con cose come *Slow Dancer* [da PICTURES AT ELEVEN del 1982]. Ma l'idea di diventare quest'altro Robert Plant era molto strana per me. Feci qualche video e MTV lo spinse in modo massiccio, ed è una cosa buffa se ci pensi. Sai, noi cresciamo. O lo fai o torni indietro e ti dici: "Ho dato il massimo, più di così non posso fare". Credo che la crescita derivi da quella spinta di MTV, che lentamente mi ha portato fino a FATE OF NATIONS [1993]. Da lì in poi non ho potuto più fermarmi.

Hai descritto FATE OR NATIONS come il punto di svolta. È stata la prima volta in cui ti sei sentito a tuo agio come solista?

Non proprio. Se il punto fosse essere a proprio agio, allora a che servirebbe essere creativi? Avevo solo bisogno di persone valide attorno, e piano piano ci stavo riuscendo. Sono riuscito a lavorare con artisti che rispettavo come Richard Thompson, e sono arrivato al punto di fare dischi con T-Bone Burnett e Alison Krauss [RAISING SAND del 2007]. Per cui, cresci e diventi una persona che non credevi di poter diventare. O sennò, diventi un pupazzo rock o ti compri una barca del cazzo! Quindi non credo di essere mai stato molto a mio agio a fare *Top of the Pops*. Invece mi sono ritrovato a diventare quest'altra persona – magari non accomodante, ma sicuramente con un groove tutto suo.

TALL COOL ONE del 1988 vede la presenza di campionamenti dei Led Zeppelin e Jimmy Page in persona alla chitarra. Stavi facendo pace col tuo passato?

I Beastie Boys avevano iniziato a campionare gli Zeppelin [su *She's Crafty,* che usa campioni di *The Ocean*]. Pensai: 'Bell'idea. Sentiamolo'. Il punto è toglierlo dal contesto

Backstage ai Grammy Awards del 2009: (s-d) Allen Toussaint, T-Bone Burnett, Robert Plant, Alison Krauss.

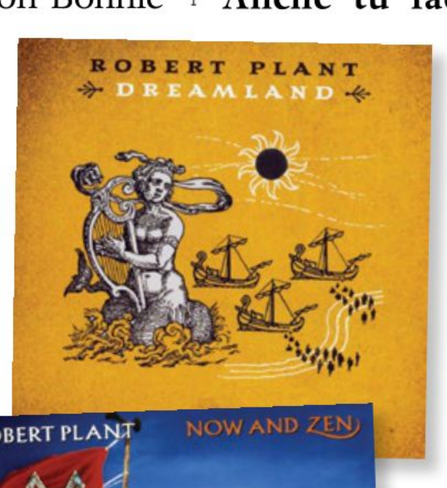
Sotto: Buddy Miller, Patty Griffin e Robert Plant con la Band of Joy al festival Hardly Strictly Bluegrass, San Francisco, 2 ottobre 2011.

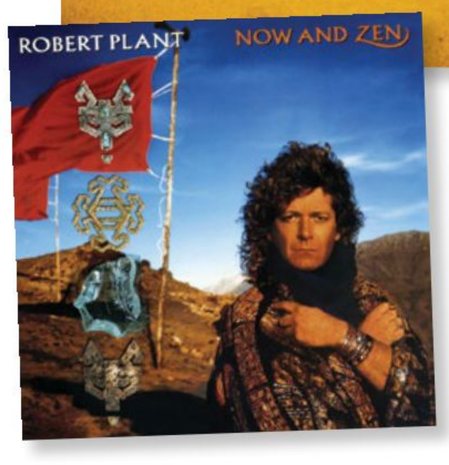
originale e portarlo in un altro, cosa che noi facemmo con TALL COOL ONE. Prendemmo svariati pezzettini degli Zeppelin. Pensavo fosse anche buffo. Perfino il titolo, TALL COOL ONE, era preso da uno strumentale del 1959 dei Wailers di Seattle. Per cui, non c'era niente di nuovo. Era un omaggio. Venire a patti col passato? Direi proprio di no. Scusa, con quale passato dovrei farlo?

Però nel podcast tu sottolinei quanto tu sia stato intelligente a non trasformarti nella parodia di "quello dei Led Zeppelin".
Vero, ma sembra che per quanto sforzi io faccia non cambi nulla. Ci sono state moltissime ottime variazioni sul tema "Robert Plant", ma ogni volta che leggo un giornale sembra che io stia ancora nei Led Zeppelin. Credo che il problema sia che nessuno riesce ad ascoltare davvero quello che pubblicano oggi i sopravvissuti come me. Se non ti metti tu a cercarlo, i normali canali non lo passano. E penso anche che un sacco di gente che viene ai concerti non ascolti la radio. Per cui, al limite uno va su Spotify e lo vede lì. "Robert Plant ha fatto un nuovo disco? Ma guarda un po'!".

In DREAMLAND del 2001 hai inciso la cover della folk song apocalittica *Morning Dew* di Bonnie Dobson. Come l'hai scelta?
L'avevo sentita quando Tim Rose ne fece una hit nel '67, o nel '68. E nel periodo di quella *Morning Dew,* John Bonham era il batterista nel gruppo di Tim. Dovetti andare a ripescarlo per Jimmy [Page] dall'Hampstead Country Club quando suonava con Tim. Non avevo capito che non fosse una canzone di Tim Rose. Aveva un accordo con Bonnie Dobson, che poi da allora ogni volta che ci siamo avventurati nel mondo di Bert Jansch è diventata una faccia nota. Pensavo che il brano fosse molto bello. E avrebbe senso anche oggi, suonata da un artista contemporaneo. Basterebbe solo cambiare un po' il ritmo. Facciamola sentire ai ragazzi, così capiranno quanto siamo nei guai.

Parliamo del tuo periodo a Birmingham, quando giravi per i locali folk negli anni Sessanta? Secondo te, era una scena sana?
Dipende da quando il folk e il blues sono diventati due cose distinte. Diciamo che Alexis Korner che canta *Rock Me Baby* magari non è proprio il folk inglese più tradizionale, ma più o meno condivide lo stesso sapore. Per me, il folk era davvero vitale solo agli inizi. Vicino a dove andavo a scuola c'era una scena molto prolifica, e un locale dove c'erano Alex Campbell, Ian Campbell e altri che venivano a cantare delle navi che correvano lungo le coste della Northumbria, o qualche altro cavolo di posto. Ma secondo me la scena blues era più affascinante, aveva quella tonalità minore, quella sofferenza *blues* che adoro.





Anche tu facesti la consueta trafila di lavoretti fino a riuscire a mantenerti solo con la musica?
Lavoravo da Lewis, una sartoria a Birmingham, e misuravo le gambe degli uomini, la parte interna. La frase di routine era: "Da che lato si siede, signore?". In altre parole, da che parte tiene i coglioni? Se beccavi un bastardo, magari ti diceva pure il lato sbagliato, così ti ritrovavi a dargli una palpatina!

Se ricordo bene, tuo padre suonava il violino. Ma i tuoi ↦

Plant e Jimmie Vaughan assieme per un concerto di beneficenza, New York City, 7 marzo 2019.

genitori non erano sostenitori del famoso "trovati un lavoro serio"?
Be', ero destinato a un lavoro serio, e in effetti ne avevo uno. Ebbi qualche occasione lavorativa, e siccome non l'accettai a 17 anni dovetti andare via da casa. Mi feci le ossa molto in fretta. E un paio di anni dopo feci anche pace con i miei. Ma fu una cosa buona. Andò come doveva andare. Conosco – e vedo ancora – molti dei miei compagni di scuola. Sono carini, divertenti e amano la vita, ma hanno fatto la scelta sbagliata. Si sono ritrovati ingabbiati con una famiglia, o con quello che si supponeva dovessero fare. Ed è un vero peccato che non ci abbiano mai provato. Non hanno vissuto le *loro* vite. Hanno vissuto le vite che *qualcun altro* ha deciso dovessero vivere.

Quindi ti sei reso conto molto presto che non volevi questo, giusto?
Non sapevo ancora cosa volevo, ma di sicuro non volevo misurare le cosce alle persone per due testoni alla settimana o studiare per diventare contabile.

Pre-Zeppelin, tu e John Bonham suonaste nella Band of Joy in giro per le Midlands. È corretto dire che però a quel tempo la tua casa spirituale era la West Coast USA?
Sì, credo tu abbia ragione. Ma forse era più come se lì si dicesse davvero qualcosa. Noi non avevamo il Vietnam, e quei terribili problemi col razzismo – anche se da noi il razzismo c'era lo stesso, solo che non avevamo le marce. Eravamo solo un vecchio Impero decaduto. L'America era sempre stata agitata, ringhiante, piena di tensioni interne, e così la cultura giovanile doveva pensare ai suoi problemi. Sulla West Coast era come se fossero dei pionieri, un'avanguardia per la loro nuova generazione di musicisti, che li aiutava a capire cosa succedeva. Se ricordi *For What It's Worth* dei Buffalo Springfield, praticamente parla del loro rapporto con le autorità giù per strada. Qui invece la rivoluzione era più una cosetta casalinga. Un sacco di barbe, catenine, e cose da vendere.

Facendo un salto in avanti fino a MIGHTY REARRANGER (2005), nel tuo podcast parli di uno dei suoi brani, *Tin Pan Valley*, e di quanto sia stato importante per te quel periodo a livello personale. Suggerisci che fu l'inizio del tuo accettare la sfida ed essere sia un cantante che un autore.
Forse, ma ho sempre cercato di essere un autore completo. Credo che la potenza di MIGHTY REARRANGER sia la sua varietà, dal Tacamba [un ritmo del Mali] fino a un sacco di cose diverse.

Plant e Charlie Sexton agli Austin Music Awards in Texas, 2016.

E nove anni dopo, LULLABY AND… THE CEASELESS ROAR sembrò essere il culmine di tutte quelle ricerche e sperimentazioni.
In un certo senso, ci siamo liberati da quella rabbia interiore e dall'aggressività di *Tin Pan Valley* sostituendola con la drammaticità più ampia di *Embrace Another Fall*, che è una combinazione di musicalità, intenzione e poesia tali che anni prima non avrei mai creduto possibile raggiungere.

LULLABY gioca tutto sul ritmo e sulla tessitura sonora, con la tua voce usata come elemento di

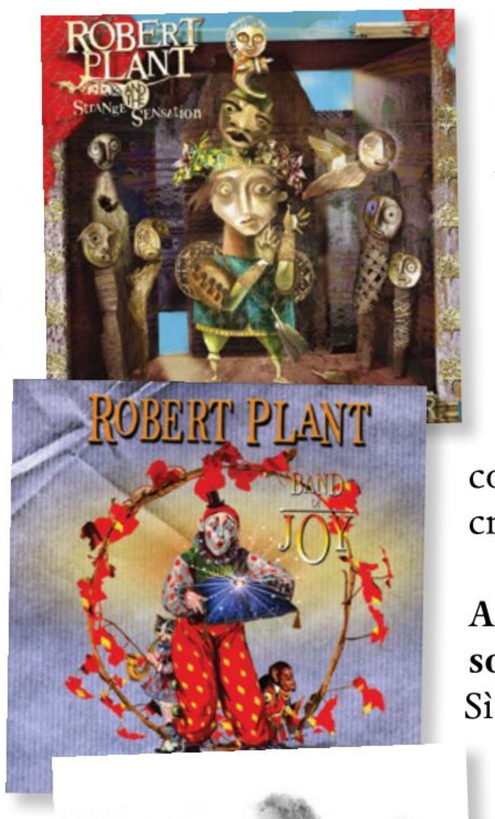
«Non c'è cosa migliore del trovarsi sul palco quando gli Space Shifters vanno a mille»

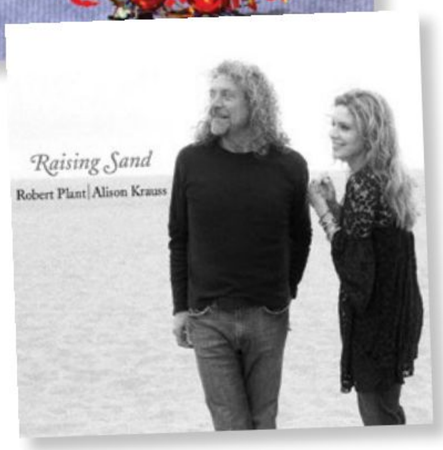
Sopra: con Alison Krauss al festival *Hardly Strictly Bluegrass*, San Francisco, 3 ottobre 2008.

Robert Plant and the Sensational Space Shifters a Austin, Texas, 20 marzo 2016.

questa "drammaticità più ampia". È stato un momento di rottura per te?
In parte dipende dalle circostanze. A volte non sei tu a guidare la tua vita, si guida da sola. Ho visto la mia esistenza aprirsi in molti modi diversi. Suppongo che se potessi tornare a MIGHTY REARRANGER e ripartire da lì, potrei trovare tutta una serie di fantastiche opportunità e cambiamenti che potrei cercare di inserire nella mia opera, cosa che in effetti ho cercato di fare. Per cui, da RAISING SAND fino alla Band of Joy [la versione del 2010], per me tutti questi momenti sono stati centrali, perché in fondo sono solo un cantante della Black Country che cantava bene *Rock Me Baby*, e di botto mi ritrovo in tutti questi ambienti diversi, musicalmente ed emotivamente. E più viaggiavo per gli USA, più persone incontravo nelle varie parti di questo mondo musicale che esiste là fuori, più mi convincevo che è dove dovevo essere. Durante il periodo Band of Joy [2010-11] ho passato molto tempo con Patty [Griffin] mentre viveva a Austin, in Texas. Ovviamente avevo girato gli USA per 40 anni o poco meno, e avevo già annusato vari posti. Ma non ci avevo vissuto *davvero* per coglierne fino in fondo la natura. Così mi trasferii a Austin. E mi ritrovai circondato da musicisti incredibili: Jimmie Vaughan – il fratello di Stevie Ray – dei Fabulous Thunderbirds era fantastico. Charlie Sexton, Junior Brown, Wanda Jackson… così tanti. E facevo parte di questa confraternita di grandi artisti che andava e veniva. Il punto è che mi sentivo davvero parte di quella scena, e vivevo con Patty. E lei è così creativa, e così adorabile che ho pensato di aver trovato il mio posto. È questo che conta – integrità musicale, veri amici, e stimoli. E un caldo abbraccio dal pubblico. Così mi ci annidai e comprai una casa. Ma continuavo a ripensare a qui, a come se la cavavano i miei figli e i miei amici. A volte rimpiango una vita semplice. Avevo accettato il fatto di essermi trasferito in Texas, ma non puoi scappare dal tuo passato. Così non ho resistito, e sono tornato. Ecco di che parla LULLABY AND… THE CEASELESS ROAR. Del tornare indietro. Del sentire la mancanza. O forse del capire che per farti una vita, una vita vera, ti servono molti elementi. Quel disco parla del rendersi conto dell'essere maturi, del cercare di riconciliarsi con se stessi e capire che lungo la strada forse ti sei svenduto un pochino. E a modo suo anche questo è blues.

Il tuo disco più recente, CARRY FIRE del 2017, sembra completare il discorso iniziato con LULLABY.
Sì. Gli Space Shifters sono tutti favolosi. E lo sono anche se consideri da dove viene ognuno di loro. Justin Adams, Johnny Baggott e io lavoriamo assieme dal 2001. E tutte le volte che ci rivediamo l'intesa è tale che facciamo scintille. Quando è arrivato, Billy Fuller ha portato qualcosa di diverso. E inoltre ha anche le sue avventure private con i Beak. John Blease si è unito a noi come batterista. È straordinario. E 'Skin' Tyson era uno dei fondatori dei Cast. È come una confraternita. Ci rivediamo quando possiamo, e va tutto bene. Ci incoraggiamo a vicenda a essere creativi.





A livello di registrazioni, ci sono novità in arrivo?
Sì. Ci sono dei movimenti, molto probabilmente a Nashville. Dovrei andare lì fra un paio di settimane. Ora come ora non c'è niente in ballo, ma in futuro sì. Tra me, Justin, Skin e gli altri abbiamo circa 40 idee musicali su cui lavorare. Lavoriamo con un tipo che si ➔

Sul palco a Lisbona, Portogallo, 7 luglio 2016.

chiama Tim Oliver, che è lo studio manager del Real World, il posto di Peter Gabriel, e possiamo stare in studio quanto vogliamo. Posso passare il pomeriggio con Tim saltellando da stile a stile, oppure lavorare su singoli elementi preparandoli per quando dovranno diventare canzoni. Abbiamo registrato gli ultimi due dischi con Tim ed è un ottimo modo di lavorare. È una buona combinazione. Sappiamo tutti dove stiamo andando a parare.

Ci sarà mai un seguito a RAISING SAND?
Credo proprio di sì. Sono sempre in contatto con Alison e parliamo molto. E anche con T-Bone. La verità è che io me ne sono andato. E Patty ha fatto il suo disco AMERICAN KID [2013] e ci è andata in tour. E credo che una volta che ti separi e prendi strade diverse, e ti ritrovi a essere uno straniero in un posto dove la gente pensa ancora che ci sia una palla luminosa che ti gira attorno alla testa, è molto meglio dedicarsi alla realtà degli Space Shifters. Non c'è cosa migliore del trovarsi sul palco quando vanno a mille.

Di recente, Pete Townshend ha espresso l'idea che il rock'n'roll basato sulle chitarre abbia esaurito le sue potenzialità, e che le nuove tecnologie abbiano aperto la porta per creare nuove forme musicali, con atteggiamenti diversi e diversi modi di lavorare. Che ne pensi?
Io credo che la partita sia aperta a tutti e tutto. Finché si tratta della gente normale, è tutta una questione di gusti. Ci sono persone che fanno ottima musica dappertutto, come sempre. Pete ha ragione nel dire che grazie alle tecniche di registrazione e ai cambiamenti nell'idea stessa di comporre una canzone non devi più preoccuparti di un assolo alla chitarra. Puoi benissimo cucire assieme tutta una serie di pezzettini e realizzare qualcosa di contemporaneo. E ci puoi aggiungere un lato più umoristico o di critica sociale. Non deve più venire tutto da Nashville. Credo che Pete intendesse questo. E poi lui viaggia moltissimo, per cui probabilmente è aggiornatissimo su tutti i nuovi formati musicali.

«Non importa se è una canzone hip hop del cazzo o una cover di Melanie. Fai bene quello che fai, credici, e vanne fiero»

Una delle cose che rifiuti nel podcast è essere definito irrequieto. Preferisci "ispirato e costantemente stimolato".
È un altro modo di dirlo, non credi? È sempre lo stesso mostro. Non so quando calerà il sipario per me, non so se sarò ancora ispirato o mi limiterò ad arrancare, ma starmene buono buono a casa la sera non mi basta. Di conseguenza, faccio *questo*. E sono fortunato, perché ho due o tre strade davanti a me da godermi, con persone che stimo, e con le soddisfazioni che ne derivano. Lo so che gruppi serissimi pubblicano dischi e poi di solito ci restano male perché lo spazio e la possibilità di farsi notare sono spariti, e la gente passa ad ascoltare Neil Young, Elton John o chi gli pare. Ma chi se ne importa! Non importa se è una canzone hip hop del cazzo o una cover di Melanie. Fai bene quello che fai, credici, e vanne fiero.

Il box set DIGGING DEEP di Robert Plant è stato pubblicato da EsParanza. La seconda stagione di Digging Deep – The Robert Plant Podcast è disponibile su YouTube.

È passato tanto, e la strada è stata lunga: Plant nell'ottobre 2014.

CURIOSITY KILLED THE ZEP

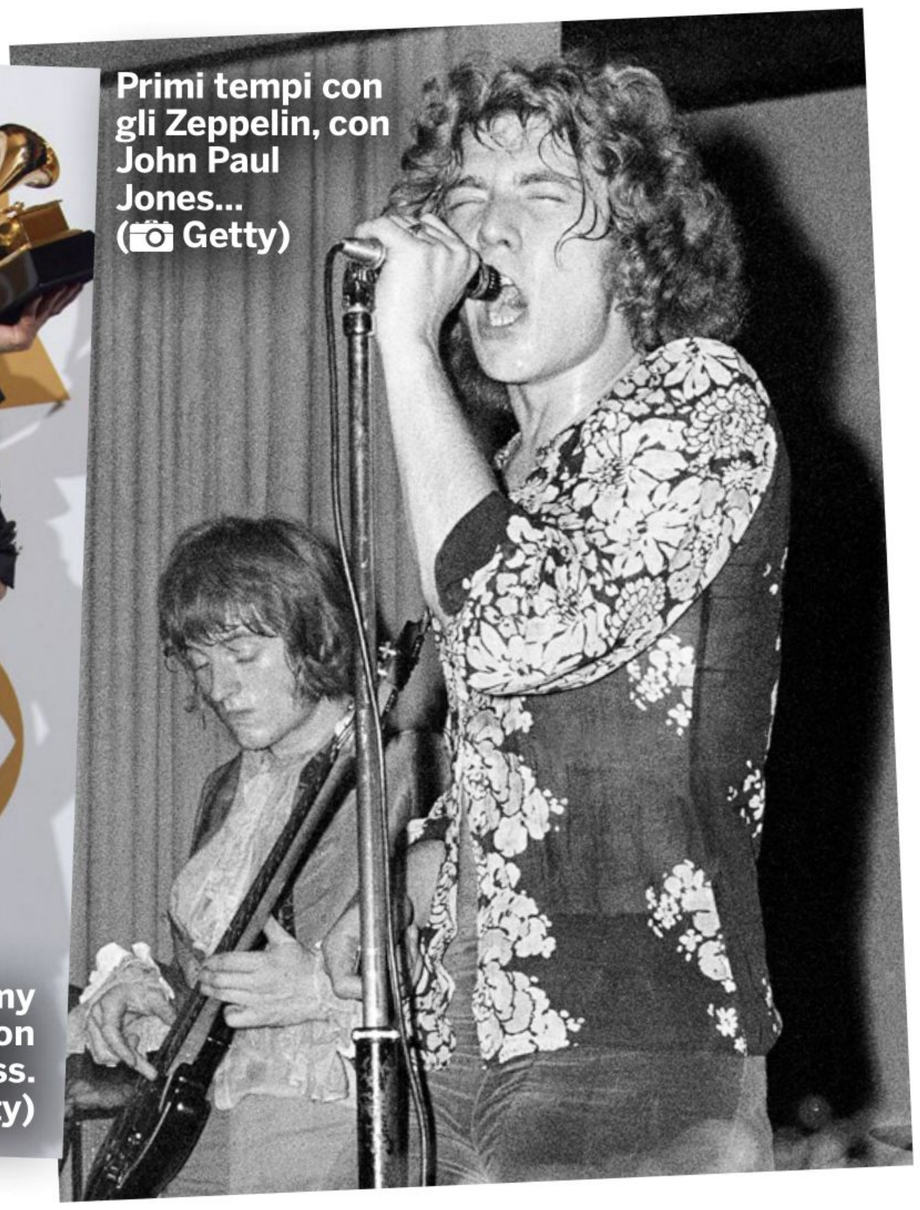
Dai tempi in cui era il Dio Biondo dei Led Zep ai nostri giorni, Robert Plant non ha mai smesso di abbattere i confini della musica, felice di essere finalmente 'libero di sbagliare'.

Testo: Nick Hasted

Era il 2012: Robert Plant e il suo nuovo gruppo, i Sensational Space Shifters, si trovavano in Brasile per uno dei loro primi tour, quando il cantante scoprì che il programma gli lasciava del tempo libero. Immediatamente, li coinvolse in un viaggio in treno lungo una catena montuosa fino a una città isolata, dalle case colorate, come solo in Brasile sanno fare. Mentre sedevano nel calore torrido lungo il fiume che attraversava il centro della cittadina, avevano davanti enormi piatti pieni di cibo locale. "Mio dio", ricorda di aver pensato Justin Adams, che spesso viaggia assieme a Plant nel ruolo di chitarrista, "siamo lontanissimi da tutto". Ma, come altre vecchie conoscenze presenti nei gruppi del XXI secolo di Plant, Adams non era realmente sorpreso. Una volta, una data russa diede origine a una deviazione fino a uno studio di registrazione che Plant ricordava a Tallinn, in Estonia. "Credo fossero stati informati del nostro arrivo", ci dice ridendo il tastierista John Baggott, "ma quando ci videro lì, rimasero lo stesso a bocca aperta". I giornali locali danno sempre spazio ai tour degli Space Shifters, o dei loro predecessori, gli Strange Sensations, e appena Plant trova un buco nella *schedule*, organizza spedizioni: per vedere il chitarrista surf Dick Dale, per raggiungere Elvin Jones, un gigante del jazz già batterista di John Coltrane, o per andare a incontrare un gruppo di musicisti tradizionali in Marocco. "Se vuoi sapere come ha fatto la sua musica a rimanere sempre fresca e come fa il suo gruppo a sembrare un vero gruppo e non un mucchio di turnisti stipendiati", ci dice Adams, "il motivo è che lui non si è mai chiuso in se stesso. Va in giro e fa cose. Poco dopo esserci conosciuti, nel 2003, venne con me in Mali. La macchina ci si ruppe in mezzo al deserto e lui si dava da fare a spingere come tutti. Dormiva con noi, nella stessa tenda. O quella volta che nel bel mezzo di un tour mi ha fatto fare tutta la Highway 61 per andare in un posto che conosceva a Clasksdale, nel Mississippi. In tutto questo tempo assieme, mi ha mostrato cose stupefacenti. "Siamo molto fortunati, e molto stimolati. E la cosa si riflette nella musica. Resto sempre sorpreso di come certe 'rock star' vivano solo tra stanze di albergo e camerini, e non escano mai da questi confini. Si tratta di avere una mente aperta e curiosa". Quando più tardi ho detto a Plant che le rock star del suo livello di solito conducono una vita molto più protetta, lui ha reagito con disapprovazione. "Be', ma questo non va bene", ha detto. "La vita non si ferma solo perché hai una bella medaglia sul petto. L'unico motivo per cui mi sono accadute cose buone, è perché ero in buona compagnia. E io e Page abbiamo sempre gironzolato assieme a un paio di roadie, sempre in giro a curiosare. Quando sei nella zona prima del Sahara, o a Aberystwyth o a Tunisi, alla gente non interessa un fico secco chi sei. E a me serve proprio quella sensazione: essere considerato per quello che sono e per come mi rapporto agli altri. Come chiunque altro. Ecco perché non vivo lontano dai comuni mortali". La sua voglia di avventura oggi l'ha portato solo fino a Whitstable, nel Kent: per arrivarci, Plant ha guidato fin qui dal Black Country, la zona carbonifera, per assaporare l'aria di mare assieme alla sua nuova ragazza, in una pausa fra registrazioni di *Later… With Jools Holland* agli studi Maidstone della Bbc. «Classic Rock» lo ha trovato in maglietta, che si esibiva assieme ai Sensational Space Shifters in alcune canzoni tratte dal loro ultimo disco, LULLABY… AND THE CEASELESS ROAR. Hanno concluso con una versione di *Kashmir* molto in linea con lo stile eclettico del disco, mescolando echi nordafricani, blues americano e un rock'n'roll primitivo. Fin da quando lasciò sfumare la possibilità di ripetere i vecchi successi dopo il trionfo dei Led Zeppelin alla O2 Arena, nel 2007, e cercò invece nuovi successi con RAISING SAND, il disco fatto assieme ad Alison Krauss che vinse il Grammy proprio quell'anno, Plant ha sempre messo in crisi la rassicurante definizione di 'classic rock'. È sembrato che volesse mettere da parte il mito del suo passato, in favore di un molto più interessante futuro, aperto a ogni sorta d'occasioni. Come ci spiega, la decisione era stata presa da tempo. "Nel 2000 ero in ricerca", dice. "Jimmy e io eravamo arrivati alla fine del progetto WALKING INTO CLARKSDALE ed ero stremato. Non sapevo dove mi trovavo, chi ero, o cosa dovessi essere. E questo perché alla gente davamo solo metà di quel che voleva, e poi cercavamo di arrangiarci con roba nuova. Così salutai tutti, me ne andai e mi dissi: e ora, cosa posso fare? Fu così che fondai questo gruppo, chiamato Priory of Brion, praticamente un modo per rimettermi in gioco e gettare alle ortiche qualsiasi credibilità mi fossi mai costruito – col sorriso sulle labbra. Questo perché, finalmente, avevo da fare qualcosa che la gente avrebbe ignorato. Me ne stavo in un ristorante nel Galles a suonare delle cover di Billy Fury e il mio manager disse, con gran tatto, che non si aspettava che qualcuno ci chiamasse, perché quella roba faceva schifo anche a lui". Plant iniziò a seguire una via che lo portò molto lontano dall'hard rock, concentrandosi sui legami esistenti tra la sua vecchia passione per la psichedelia e per la musica del Marocco. "Cercavo un chitarrista che non avesse la frenesia di imitare Otis Rush, perché abbiamo già un Otis Rush – e abbiamo già un Jimmy Page", ricorda. "E così ➔

"La vita non si ferma solo perché hai una bella medaglia sul petto"
Robert Plant

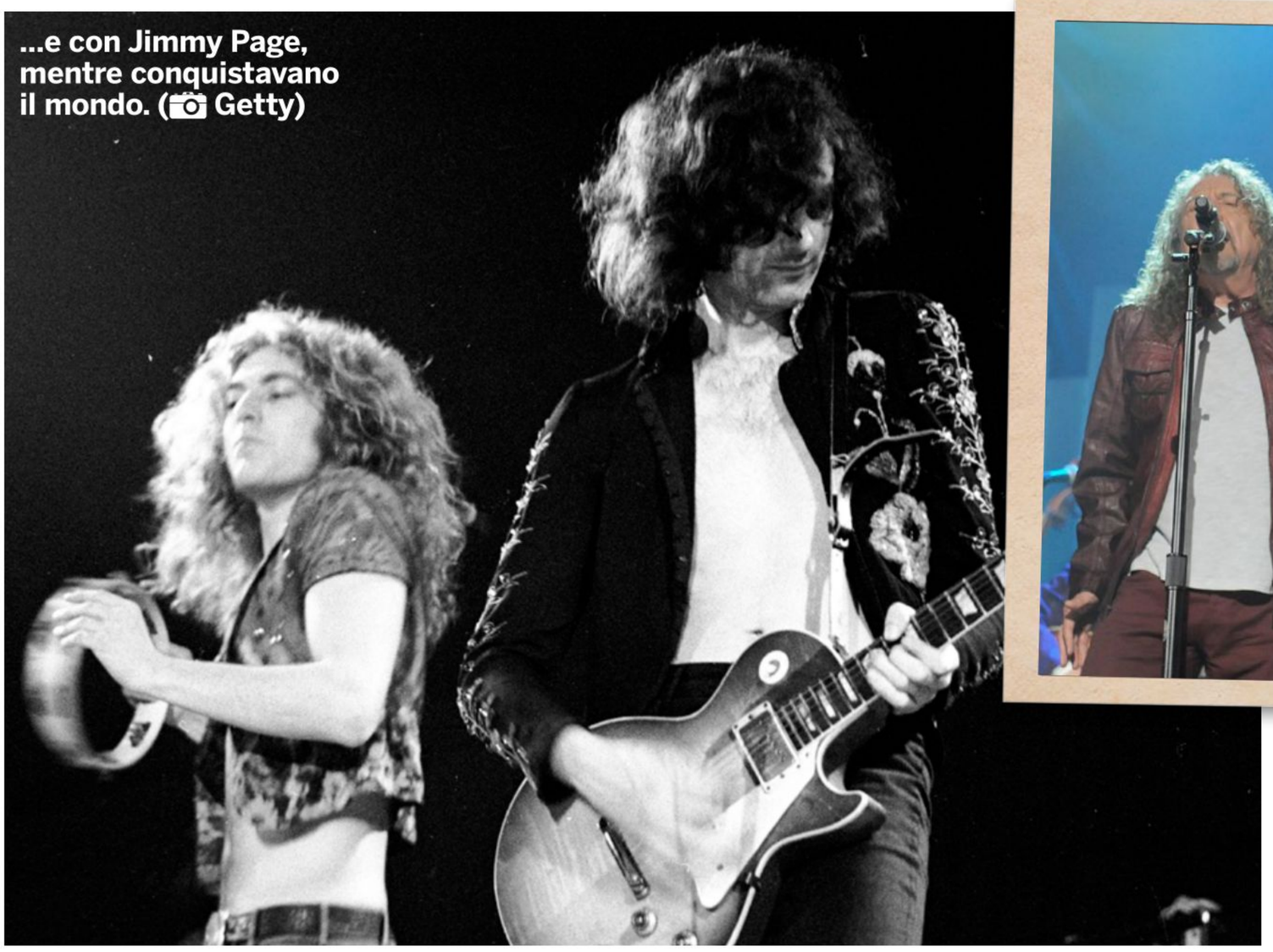
Un Grammy con Alison Krauss. (Getty)



Primi tempi con gli Zeppelin, con John Paul Jones... (Getty)

pensai a Justin". Justin Adams, che avrebbe sostituito Jimmy Page al fianco di Plant, era appena tornato dal Mali, quando ricevette la chiamata. "Prima, durante le prove la gente mi diceva 'Ma perché ci infili in mezzo quella musica da kebab del cazzo?'. E così, tendevo a nascondere le mie influenze nord africane", ricorda Justin. "Robert invece mi disse: 'Fammelo più come gli Shleuh!' – una tribù berbera del Sud Marocco. E così, c'era questa cosa stranissima dove aveva senso stare a sentire Howlin' Wolf o Son House, e la musica dal Marocco o dal Mali del Nord con lo stesso sentimento, o essere a proprio agio anche con il trip-hop o il dub. Credo che questo fosse l'atteggiamento di Brian Jones e di George Harrison, quando ascoltavano i Master Musicians of Joujouka o Ravi Shankar – musica che mi porta da qualche parte". DREAMLAND (2002), un disco di cover rock e blues arricchito da ritmi nord africani, avviò la collaborazione tra Plant e Adams. C'era anche John Baggott, tastierista più a suo agio con il trip-hop. Come Adams, anche Baggott conosceva a malapena i Led Zeppelin: "Ero più un tipo da Portishead e Massive Attack. Non sapevo cosa avesse fatto Robert, per cui non ero intimidito dal suo status". MIGHTY REARRANGER (2005) e BAND OF JOY (2010) ridefinirono l'orizzonte musicale di Plant, che ora si dispiega in tutto il suo fulgore in LULLABY… AND THE CEASELESS ROAR. Ma è stata la grande attenzione riservata a un altro disco di cover, il citato RAISING SAND con Alison Krauss, così diverso da quello per cui Plant era conosciuto, a segnare il vero punto di svolta nella sua carriera solista: finalmente, era uscito dalla forza di gravità del pianeta Zeppelin. Plant però non condivide del tutto questa analisi: "Dipende tutto dalla percezione che ne hai", dice. "Voglio dire, gli Honeydrippers [un'altra cover band, con Page e Jeff Beck] furono un grosso successo nel 1984. Ora li riascolto e non li trovo granché, perché nel frattempo ho imparato come si fanno progetti del genere, e lì la scelta dei brani era davvero scontata. Mi ha sorpreso molto l'affetto per RAISING SAND, ma devo ammettere che era fatto davvero bene. In realtà, il primo disco che ho scritto dopo essermi lasciato alle spalle il XXI secolo è stato MIGHTY REARRANGER: è stato lui a ridarmi una voce, RAISING SAND è stato più una vacanza". La sua irrequietezza musicale in questo nuovo secolo, lo sciogliere e riformare i gruppi dopo ciascuno degli ultimi quattro dischi, ci dà l'impressione che ormai, musicalmente, Plant non tema più nulla. "Non credo che alla fine conti qualcosa. Sotto molti punti di vista, io sono già incasellato. Se qualcuno si fa delle domande su di me, va a leggersi il dizionario o Wikipedia e il risultato è 'Ah, ecco cosa ha fatto'. Per cui, quello che faccio ora, non conta veramente niente". La domanda viene spontanea: "Sapere questo ti protegge da eventuali fiaschi?", azzardo. "No. Non c'entra nulla". "Allora non c'è niente da temere?" "Be', non c'è mai stato nulla di cui aver paura, ma il successo e l'averlo per lungo tempo sono una specie di droga. C'è gente che ci vive e ci muore. Io invece mi sono sempre guardato attorno. Quando ero in Marocco negli anni Settanta, aprivo un sacco di porte. Solo che poi non riuscivo a condividere con gli altri quello che trovavo". Adesso può permettersi di farlo: "Sono libero di fallire", ci dice. "Devo stare attento a mantenermi in forma e con una certa dignità, ma al tempo stesso, voglio divertirmi". "Se sei sul filo, puoi cadere da tutte le parti", ci dice Baggott, ricordando i primi spettacoli molto arruffati degli Space Shifters nel 2012. "Quel che conta, è che sei sul filo. Robert non ha paura di fare fiasco, e crede fermamente in quello che fa. E questo si sente nel nuovo disco. È un ritratto onesto della sua vita. I testi sono spontanei e sinceri. Il disco è molto legato a MIGHTY REARRANGER, ma credo che per Robert sia molto più personale. Ci ha messo più cuore". "Ormai ci conosciamo da tempo", ci dice Adams, pensando al posto che il gruppo e la sua versione precedente, gli Strange Sensation, occupano nella vita del cantante. "Siamo stati vicini quando ci sono morti i genitori, quando delle relazioni hanno funzionato o invece sono fallite alla grande, quando sono nati dei figli. E tutto questo fa parte della musica. E credo che per Robert sia importante. Perché è facile che tutto diventi solo industria, o lavoro, specialmente per uno come Robert il cui nome significa soldi. E nei suoi panni la cosa deve essere un po' strana. 'Come facciamo a essere chi vogliamo, se ogni intermediario vuole una percentuale?'. Così, probabilmente, per lui la vera sfida è creare qualcosa di totalmente genuino". La relazione con una seconda cantante country-folk, Patty Griffin, con cui Plant ha vissuto 18 mesi a Austin, in Texas, portò a BAND OF JOY. Ma la relazione finì e quella rottura rivive in numerosi brani presenti su LULLABY. '*Your heart could not foresee the tangle that I became / That brings me home again*,' canta Plant in un sofferente tentativo di scusarsi contenuto in *Embrace Another Fall*. E ora è a casa, nel Worcestershire, dove la gente conosce il suo cognome in modo diverso rispetto al resto del mondo. "Ero molto legato alla famiglia", ricorda Plant, spiegando come sia sempre riuscito a rimanere legato alle sue radici, anche ai tempi degli Zeppelin. "Andavo in tour, poi tornavo qui e passavo dei momenti meravigliosi, in cui non erano i miei successi a essere importanti, ma quelli delle persone che amavo. E una o due di loro sono commessi da Marks and Sparks [come gli inglesi chiamano la catena di negozi Marks & Spencer, *ndr*], che conosco da sempre. E poi, perché non dovrei volerle conoscere? In realtà, nel modo di vedere le cose, non è cambiato nulla da quando hai quattordici anni e compri il tuo primo disco quasi sconosciuto in un negozio di Birmingham, e poi vai dal tuo amico e dici: 'Cavolo! Senti questo…'. Stabilisci dei legami profondi. E una volta fatto, sono cose che non svaniscono. Per cui, perché dovrei

"Il successo, e l'averlo per un sacco di tempo, sono una specie di droga. C'è gente che ci vive e ci muore"
Robert Plant



...e con Jimmy Page, mentre conquistavano il mondo. (📷 Getty)

lasciarmele alle spalle?". Plant ha perfino oltrepassato la barriera della sua fama, per farsi dei nuovi amici. "Non credo sia facile", dice. "Sei sempre cauto verso le persone nuove. Le controlli, non sei mai sicuro. E poi scopri che, ehi, quel tipo è a posto! Persone che mi parlano di cose nuove, mi insegnano cose nuove. Sono entrato anche nella Società Civica, che ha sede vicino casa mia. C'è un sacco di energia, di consapevolezza, appena oltre le strade principali, tra la gente, nelle traverse, dove le cose pulsano di vita". Dopo la grande odissea della sua vita, iniziata con i viaggi di conquista degli Zeppelin negli USA, ora si sente a casa? "Sì. Devo dire che questo tempo di gratificazioni istantanee, di selfie, è orribile! Ma ovviamente devo aspettarmelo, perché sono abbastanza conosciuto. Invece qui nel Worcestershire la gente ha il senso dell'umorismo, e il senso della misura, e dato che ci conosciamo da tanto, non c'è tutta quella adorazione. Significa che non puoi tirartela. Non è che devo ridurmi in clausura, ma se comincio a esagerare, qualcuno mi rimette a posto con: 'Ehi, ricordati che io faccio il commesso all'alimentari…'". Ovviamente, Plant è sempre in movimento. In un recente viaggio in Texas, si è ritrovato assieme a Terrence Malick, il regista visionario di film come *Badlands* e *La sottile linea rossa*: Malick lo ha invitato sul set del suo ultimo segretissimo progetto. "C'era quel tizio… Ryan Gosling, che recitava con la ragazza che ha quel tatuaggio di drago", ricorda Plant. "La storia era su un tipo destinato a diventare un eroe nel campo dell'intrattenimento. E Malick mi ha detto: 'Che ne dici se inseriamo una scena dove ti incontra e vi parlate?'. E così, mi sono ritrovato nel film, improvvisando le battute. È stato divertente. La settimana dopo, mi chiede se posso prestargli una vecchia macchina della polizia del Texas che avevo comprato. Io dico di sì, e lui la passa a questo tipo gallese [Christian Bale]. Quando quella fottuta macchina mi è tornata, il paraurti posteriore era rotto, e dove era rotto c'erano dei capelli. Umani! Aveva investito a marcia indietro uno della troupe!", sghignazza Plant, quasi deliziato. "Ecco come vanno le cose nel Texas: 'Ah, la macchina – no, tranquillo: i capelli non mi danno fastidio…'". Insomma, non è la solita vita da rockstar. E gli ultimi dischi di Plant non sono stati *i soliti dischi di un veterano dell'élite fondatrice del rock*. Allora, chi pensa siano i suoi pari oggi? A quali musicisti si sente ancora legato? "A persone che osano", dice dopo una lunga riflessione. "Se osano col cuore, con sincerità… per me conta solo questo. Gente come Scott Walker, quando ha fatto TILT [un disco semi industrial molto ostico, del 1995]: ho subito pensato che fosse un passo avanti stupefacente rispetto alle canzoni di Jacques Brel o alle cose che faceva con i Walker Brothers. Oppure, Mark Hollis dei Talk Talk. E ho sempre il massimo rispetto per Peter Gabriel: rappresenta il nostro malessere in modo perfetto. Non amo perdere tempo con chi fa sempre la stessa cosa. Ma al tempo stesso, la qualità va riconosciuta. Mi interesso molto a cosa fanno alcuni dei grandi cantanti inglesi: Eric Burdon ogni tanto salta fuori, e ha sempre il fuoco dentro. E anche McCartney, visto che sperimenta sempre cose nuove. E lo fa perché ci crede. Ma ci piaccia o no, alla fine ci ritroveremo come i vecchietti in *Cocoon 3*". "Mi piacerebbe vedere gli Who", continua Plant. "Vedere come se la cava Roger. Mi sono sempre sentito vicino ai cantanti: come riescono a farcela, alla nostra età? Sai, quando noi Zeppelin abbiamo suonato al O2, per certe canzoni è stata dura. E penso sempre ai cantanti che si ritrovano a dover ripetere tutta la vita cose che hanno fatto da ragazzi. Spero proprio di poter vedere Roger in questo nuovo tour". Plant parlava di come ormai si senta libero di fallire, come nulla di quel che fa ormai possa oscurare il monolite Zeppelin. Ma allora, è stato quando cantava con gli Zeppelin che aveva paura di fallire? "Be', sì. Ma comunque fosse andata, sarebbe stata la cosa giusta. E prima di quest'ultima, abbiamo avuto delle *reunion* terribili: *Live Aid* è stato pietoso. E il quarantennale dell'Atlantic non è stato meglio. Sono quei momenti dove non hai più l'ispirazione. Come *Live Aid* – mi era già successo quattro o cinque volte. Ma andare sul palco ed essere tutto quello che ognuno vuole che tu sia per quel ben preciso periodo di tempo… Be', diciamo che per quanto tu possa fare, quel che è stato non cambierà". Quindi, la cosa più bella della sua vita musicale lontana dai Led Zepplin è il fatto di poter essere chi vuole, senza essere legato alle aspettative del pubblico? "Esatto. Posso essere chi voglio, dove voglio, in qualunque caso. Tipo, ora ho la voce a pezzi per le prove, ma domani sarà tornata a posto. E se no… pazienza". L'intervista è quasi finita. Tra poco Plant uscirà, i riccioli raccolti in una coda e un giubbotto di pelle contro l'aria frizzante. Ma prima che esca, entra la sua manager, Nicola. Qualche anno fa, quando era la manager di Kelly Joe Phelps, un cantautore blues poco noto ma molto in gamba. Il tipo di persona che forse Robert Plant a volte vorrebbe essere. "Ho avuto dei *management* molto molto grossi", ricorda, salutando con affetto Nicola. "Ma volevano che facessi sempre le cose più ovvie. E quando le fai, allora inizi a stare male. Inizi a essere scontato e la gente attorno a te fiuta opportunità per altre cose. E questo distorce tutto". "Per cui stando qui", dice guardandosi attorno con la serenità negli occhi, "in questo piccolo istante, siamo salvi. Non siamo nemmeno nell'occhio del ciclone. Forse il ciclone è passato da tempo, e noi siamo solo le macerie rimaste appese agli alberi". Si allontana assieme al suo autista per parlare dei Wolves, la squadra per cui tifa, e svanisce.

Jimmy Page

È l'indiscusso maestro dei riff!

Jimmy Page si è imposto come uno dei più talentuosi, dinamici e influenti chitarristi del Rock.

Page è stato fonte di ispirazione per innumerevoli chitarristi e idolo per le folle osannanti dei fan dei Led Zeppelin. La sua figura snella vestita di raso che frusta la chitarra con un archetto di violino all'apice di *Dazed and Confused* è un'icona che rimane negli occhi di tanti. Ma Jimmy, l'ultimo eroe della sei corde, è molto più che una persona di spettacolo: musicista consumato, ha contribuito allo sviluppo della chitarra rock tanto quanto i suoi colleghi Eric Clapton, Jeff Beck e Jimi Hendrix, ma sono alcuni aspetti del suo stile e della sua personalità che hanno contribuito a farne un vero Maestro.

Passione, ispirazione e devozione, questi sono gli attributi che Jimmy Page ha applicato al suo modo di suonare e di creare musica: non gli bastava essere un altro grande chitarrista blues, voleva guidare la più grande band al mondo. Con i Led Zeppelin è riuscito nel suo intento oltre ogni più rosea aspettativa. Anche se Page è stato coinvolto in molti progetti durante la sua lunga carriera, i Led Zeppelin rimangono il suo miglior successo, per il quale sarà ricordato in eterno.

È stato con i Led Zeppelin che Page ha creato i suoi assolo più mirabili: torrenti di idee, riff ribollenti e ricche melodie espresse nella sua maniera potente eppur così controllata. Il suo dono è stato quello di poter combinare il tecnicismo con la visione, sia in studio che dal vivo. Il suo modo particolare di fare rock ha fatto sì che non piacesse soltanto ai malati di chitarra ma anche a chi non conosceva la differenza tra la tastiera di una chitarra e la testiera di un letto.

È stato durante i gloriosi anni dal 1969 al 1979 che Page ha creato un pantheon di a-solo memorabili come *Dazed and Confused*, *Whole Lotta Love*, *Achilles Last Stand*, *Kashmir* e *The Song Remains the Same*. Che suonasse ballate acustiche, blues di campagna, rock'n'roll o riff hard'n'heavy, Jimmy metteva in tutti lo stesso fluido professionismo. Non meraviglia che per così tanti anni la sua preferita fosse *Stairway to Heaven*, con la sua introduzione a dodici corde, un pezzo che mostrava tutta la versatilità del suo modo di suonare. Mentre portava i Led Zeppelin sul tetto del mondo con i suoi virtuosismi e diventava una leggenda amata dai redattori specializzati, Jimmy ha trovato anche il tempo di diventare un rispettato produttore: le sue abilità sono evidenti nei dischi degli Zeps da LED ZEPPELIN (1969), LED ZEPPELIN II (1969), LED ZEPPELIN III (1970) a FOUR SYMBOLS (1971), HOUSES OF THE HOLY (1973), PHYSICAL GRAFFITI (1975), PRESENCE (1976) e il loro ultimo disco in studio, IN THROUGH THE OUT DOOR (1979).

Page è spesso citato come modello per le legioni di eroi della chitarra heavy metal che hanno seguito i suoi passi, ma c'è una differenza sostanziale: con i Led Zeppelin, Page ha sempre suonato per la band, completando la passionale voce di Plant, intrecciando le sue note con la batteria di Bonzo Bonham e con le ritmiche del basso e delle tastiere di John Paul Jones. Sapeva quando darci dentro e quando era il caso di trattenersi, dando solo delle piccole carezze appena udibili alla sua chitarra. In questo modo, lo spilungone con le sue Telecaster e le sue Les Paul è diventato una figura di rilievo del rock mondiale, apprendendo l'arte del fare musica e dello stare su un palco, senza spacconate o cialtronaggini. Da dove ha preso questa forza interiore? Potremmo dare il merito all'esperienza: era un giovane uomo con una straordinaria reputazione ben prima che i Led Zeppelin facessero parlare di sé. Spesso un chitarrista rock è un incoerente, grezzo e angosciato figuro; lui è sempre stato il contrario: limpido, avveduto, spiritoso e alla mano. A vent'anni era un giovane di bell'aspetto con un gusto per i vestiti eleganti e l'arte. Sembrava più un esteta del Diciannovesimo secolo che un rocker del Ventesimo. Nonostante gli anni passati nel mondo del rock, non ha mai abbandonato il suo accento inglese. Era un seduttore ma anche un abile negoziatore e un professionista scafato.

LA PRIMA CHITARRA

Nato James Patrick Page nel Middlesex inglese, ha ricevuto la sua prima chitarra dai genitori all'età di quattordici anni. All'inizio non ha dimostrato particolare interesse per lo strumento, sino a quando non ha sentito *Baby Let's Play House* di Elvis Presley, colpito dal modo di suonare la chitarra che aveva Scotty Moore: "Volevo capire di cosa si trattava – spiega Jimmy – un amico a scuola mi ha mostrato alcuni accordi e da allora non mi sono più fermato". Quello che più gli piaceva dei primi dischi di rock'n'roll era 'la presenza': il suono grezzo di chitarra, basso e batteria: "Generavano così tanta energia che dovevo assolutamente farne parte. È per quello che ho iniziato a suonare".

Oltre ai dischi di Elvis, Jimmy ascoltava musica popolare e amava il chitarrista Bert Jansch, che descrive come "un tessitore di sogni incredibilmente originale". Dopo aver lasciato la scuola, Jimmy ha provato a fare il pittore e ha frequentato una scuola d'arte, ma il richiamo della musica è stato più forte. Non è mai andato a scuola di musica: "ho semplicemente iniziato a suonare. A scuola mi confiscavano la chitarra tutte le mattine e me la ridavano all'uscita, alle quattro del pomeriggio".

Tornato a casa, passava il suo tempo a copiare i suoi a-solo preferiti che sentiva sui dischi: in questo modo assorbì il lavoro di grandi artisti americani come James Burton e Cliff Gallup. Era più divertente che cercare di capire qualcosa dai libri di testo. No- ➔

LE INFORMAZIONI ESSENZIALI

Nato a Heston, Inghilterra, il 9 gennaio 1944
Ha suonato con The Firm, The Yardbirds, Led Zeppelin, Coverdale & Page, Page & Plant
Chitarre: Gibson Les Pauls, Fender Stratocaster, Telecaster, Danelectro 3021, ES-1275, Martin D-28, Martin D-45, Gibson J-200, Fender XII
Lo sapevate che Page ha suonato l'a-solo del successo di Tom Jones *It's Not Usual* nel 1965?
Classic Album: LED ZEPPELIN (1969), II (1969, III (1970), IV (1971), HOUSES OF THE HOLY (1973) e PHYSICAL GRAFFITI (1975) sono una serie ininterrotta di successi che tutti dovrebbero avere: mostrano in abbondanza le abilità elettriche e acustiche di Jimmy Page.

Jimmy Page è un grande collezionista di oggetti appartenuti al famoso occultista Aleister Crowley. Compresa la casa in cui vive.

nostante questo approccio poco professionale, divenne in fretta abbastanza bravo per entrare in alcuni gruppi locali.
All'età di quindici anni partecipò al talent show televisivo *All Your Own* e venne intervistato sul suo gruppo di jazz da strada e sui suoi sogni. Grazie alle sue parole – e al suo stile particolare – gli venne chiesto di suonare con la band di Red E. Lewis, quando l'autista del gruppo Neil Christian convinse i signori Page a lasciarlo andare in tour. L'autista col tempo diventò cantante e il gruppo cambiò nome in Neil Christian & The Crusaders.
Page si trovò presto a guadagnare venti sterline a serata, in un periodo in cui la paga media era di dieci sterline a settimana. Investì i suoi soldi in chitarre migliori e si comprò una Gretsch Country Gentleman, che impressionò colleghi chitarristi come Jeff Beck che ricorda: "Sembrava enorme su di lui, perché era così esile. Tutto quello che vedevi era questa chitarra addosso a un tizio magro come uno scovolino per pipe". Jimmy si comprò anche una Stratocaster e una Gibson Black Beauty Les Paul Custom, la sua chitarra preferita in studio.
I Crusaders suonavano cover di Chuck Berry e Bo Diddley, scatenando in Jimmy l'amore per il rhythm and blues. John Paul Jones ricorda come sentì parlare per la prima volta del suo prodigio: «Ho osservato Jimmy a lungo. Mi ricordo che già nel 1962 qualcuno mi disse di andare a vedere i Crusaders perché avevano questo giovane, incredibile chitarrista. Ho sentito parlare di lui prima ancora che di Clapton o di Beck». Sfortunatamente, lo stile di vita condotto incominciò a minare la salute di Page: oltre a non essere particolarmente robusto, soffriva i lunghi spostamenti e prese la mononucleosi: "Stavamo viaggiando per l'Inghilterra, dormendo sul furgone e facendo le ore piccole sull'autostrada – ricorda Jimmy – e sono svenuto per lo sfinimento. Erano passati solo alcuni mesi, e io mi chiedevo come avrei potuto continuare. In quel periodo dipingevo nel tempo libero e ho pensato di iscrivermi a una scuola d'arte dove conoscevo molte persone".
Andò al college a diciassette anni e scoprì che poteva studiare pittura di giorno e suonare nei club blues la notte. Ritornò nel West End e suonò con la Cyril Davies All Star al Marquee. Davies era un brillante armonicista che morì nel 1964. Mentre Jimmy suonava al fianco di Alexis Korner, Nick Hopkins e Long John Baldry, avrebbe potuto entrare e perdersi nel mondo dei bluesman tormentati. A quel punto Jimmy prese una strada differente: una sera attirò l'attenzione del produttore Mike Leander che gli chiese di suonare in una registrazione. Questo gli permise di diventare un session man: pratico di rock e blues, all'occorrenza poteva librarsi in eleganti riff o scatenarsi in indiavolati a-solo. Registrò i suoi primi singoli con Neil Christian nel 1962, ma tra il '63 e il '68 avrebbe suonato, anonimo, su dozzine di album e singoli, tanto che si specula ancor oggi sulla sua produzione di quei giorni. Una delle sue prime sessioni fu *Diamonds*, un successo di Jet Harris e Tony Meehan. In seguito suonò con Carter Lewis & The Southerners su *Your Momma's Out of Town*. La vita in studio era molto meglio che trascinarsi in giro in un furgone scassato elemosinando per suonare una sera per un tozzo di pane. Era molto richiesto come 'assicurazione' dai produttori, che avevano paura di non riuscire a far funzionare le band delle loro star. A volte gli capitò anche di trovare tre chitarristi chiamati per la stessa registrazione: si ricorda ancora dei loro sguardi fulminanti quando suonava per i Kinks, i Them o gli Who; finiva per suonare alcuni accordi di accompagnamento, perché non c'era modo di prendere il posto di un Dave Davies o un Pete Townshend. Era meno stressante suonare con David Bowie, Marianne Faithfull, Burt Bacharach, Screaming Lord Sutch o Joe Cocker, per nominarne solo alcuni. Andò anche in America per lavorare con Jackie DeShannon, un viaggio che si rivelò un'esperienza molto piacevole.

Il manager dei Rolling Stone, Andrew Loog Oldham, volle usare Page come arrangiatore e produttore della sua casa discografica Immediate Record. Jimmy lavorò con Twice as Much, Chris Farlowe, John Mayall e registrò anche delle sessioni blues con Eric Clapton. Divenne così richiesto che il 'musicista sconosciuto' venne nominato in un supplemento del Sun: era diventato una celebrità della Swinging London. D'altro canto, il suo modo di suonare in queste registrazioni giovanili non ha nulla a che vedere con la musica per la quale è stato amato e osannato dai fan dei Led Zeppelin: spesso registrava semplicemente un veloce a-solo, altre volte in brani come *My baby Left Me* di Dave Berry, ha avuto decisamente più spazio. Per la fine degli anni Sessanta aveva incominciato a sperimentare l'uso di differenti effetti. Lo si nota nella sua introduzione al successo del 1968 di Joe Cocker, *With a Little Help From My Friends*. A parte imparare a lavorare velocemente e in maniera efficace in studio, Page apprese molto anche sul music business, diventando più avveduto di molte star affermate. In quel periodo, Jimmy pensava che non fosse il caso di parlare del suo lavoro come session-man, fu solo più avanti che accettò di discuterne: "A tutti piace suonare con gente diversa e può essere stimolante fare delle session con altre band, ma il tipo di lavoro che stavo facendo io stava diventando opprimente. Non venivo mai coinvolto con l'artista, ero usato come un computer. Quando ho incominciato, in giro c'era solo Big Jim Sullivan. Se non era disponibile era un guaio, così il lavoro passava a me: nessuna individualità, l'arrangiatore diceva 'suona questo' e io lo suonavo. Mi sono rotto, era una cosa stressante. Poi arrivarono gli Yardbirds".

«Quando Jimmy 'entra' nelle corde, ci sono ben pochi chitarristi che possono ricreare la sua intensità, facendo drizzare i peli sulle braccia di chi sta a sentire»

SOSTITUIRE CLAPTON? NO, GRAZIE

Quando Eric Clapton nel 1965 lasciò gli Yardbirds a causa di 'differenze musicali', il manager Giorgio Gomelsky chiese a Jimmy di prendere il suo posto. Gli Yardbirds avevano dei pezzi in classifica, ma Page stava lavorando come session-man e non credeva che la sua salute potesse sopportare un periodo on the road, quindi lasciò il posto a Jeff Beck, per poi raggiungerli al basso nel 1966, in seguito alle dimissioni di Paul Samwell-Smith, dopo la sua lite col cantante Keith Relf, colpevole di essersi ubriacato e di aver scatenato un casino. Suonare il basso lo divertiva e Jimmy pensò che fare un tour con gli Yardbirds non fosse una cosa tanto disdicevole.
La band stava perdendo di popolarità in Inghilterra ma era ancora in grado di fare dei tour importanti in America. Fu durante quel periodo che Jimmy consolidò il legame col manager Peter Grant. Jimmy passò alla chitarra una sera, quando Beck collassò sul palco. Chris Dreja prese il posto al basso e gli Yardbirds si trovarono con due chitarre soliste. Quando Jeff ritornò a bordo, lui e Page misero a punto il loro show delle due chitarre gemelle: ascoltarli duellare dal vivo era uno spettacolo dove era veramente difficile dire chi fosse il migliore. Il 'muro di rumore', come veniva chiamato dagli addetti ai lavori, si sente bene nella canzone *Happenings Ten Years Time Ago*, un primitivo esempio di heavy rock. Jimmy diventò il chitarrista solista della band quando un esausto Beck lasciò all'inizio dell'ennesimo tour statunitense.
Quando registrarono *Little Games* (1967), Jimmy usò un archetto di violino sulla sua chitarra per un pezzo intitolato *Tinker, Tailor, Soldier, Sailor*. Eddie Phillips aveva usato la stessa idea con i Creation, ma Jimmy aveva già esperimentato la tecnica anni addietro, quando un violinista classico gliela suggerì durante delle prove. Anche se sembrava solo una scena, Jimmy era elettrizzato dalla varietà di suoni che poteva produrre: oltre a fare una bella scena on stage dava anche un ottima resa musicale. Jimmy usò l'archetto su *I'm A Man* e poi con gli Zeppelin, quando lo sventolava come una bacchetta magica tra laser e effetti di fumo.

L'avrebbe usato spesso dal vivo, specialmente durante *Dazed and Confused* o *How Many More Times*.
Oltre all'archetto, Jimmy fece esperimenti con strumenti insoliti, come la sua chitarra Danelectro bianca e nera che montava un'accordatura particolare (Re-La-Re-Sol-La-Re) e venne usata per *White Summer, Black Mountain Side* e *Kashmir* da *Physical Graffiti* (1975). Molte di queste innovazioni erano già state esplorate quando Peter Grant prese in carico gli Yardbirds. Jimmy era impressionato dal suo carattere deciso e dalla sua lealtà verso i suoi artisti. Quando si sciolsero, nel luglio del 1968, Page e Grant discussero la nascita dei Led Zeppelin. Come tutti sanno, scelsero il tastierista e bassista John Paul Jones, il cantante Robert Plant e il batterista John 'Bonzo' Bonham. Sin dalla prima prova del quartetto, nel settembre del 1968, la loro chimica fu innegabile. Suonarono alcune date in Svezia come New Yardbirds ma una volta tornati a Londra, in ottobre, Jimmy annunciò che la band si sarebbe chiamata Led Zeppelin. Il loro omonimo album di debutto era sbalorditivo: a parte il cantato ipnotizzante di Plant, le tastiere inquietanti e la batteria assordante, c'erano delle chitarre dai suoni incredibili. Clapton, Beck e Hendrix erano già osannati come dei giganti, ma qui eravamo di fronte a qualcosa di differente.
LED ZEPPELIN venne registrato negli Olympic Studios di Barnes, Londra, nell'ottobre del 1968 sotto l'egida del tecnico del suono Glyn Johns. Furono necessarie appena trenta ore di lavoro per creare un capolavoro che incluse *Good Times Bad Times*, *Babe I'm Gonna Leave You*, *You Shook Me*, *Dazed and Confused*, *Your Time is Gonna Come*, *Black Mountain Side*, *Communication Breakdown*, *I Can't Quit You Baby* e *How Many More Times*.
Usarono un registratore a otto tracce, che lasciava spazio alle sovrincisioni, ma la maggior parte del disco venne registrata dal vivo, usando amplificatori a valvole e un equipaggiamento analogico. Jimmy usava la distanza dai microfoni per dare più profondità alla sua chitarra, al contrario di quando faceva il musicista prezzolato e li teneva attaccati agli amplificatori. Aveva già un'impressionante collezione di chitarre, ognuna delle quali aveva una precisa funzione da soddisfare a seconda delle canzoni e delle circostanze. Su LED ZEPPELIN II registrò *Whole Lotta Love* usando una Gibson Les Paul con un amplificatore Supro e un altoparlante da dodici pollici.
Purtroppo la Gibson Black Beauty venne rubata in un aeroporto durante un tour americano e dovette usare una Fender Telecaster del '58 per un certo periodo, sino a che Joe Walsh degli Eagles non gli regalò una Les Paul del '59. Aveva usato tutte queste chitarre con gli Yardbirds e le usò negli Zeppelin: aveva un'accordatura personalizzata e dei pickup speciali dai quali otteneva il suono desiderato. Durante le sue sperimentazioni usò un distorsore creato dal tecnico Roger Meyer: la sua tecnica legata all'uso di differenti effetti speciali gettarono le fondamenta per quello che sarebbe poi diventato l'heavy rock.

IL GRANDE CAMBIAMENTO

Dopo aver suonato in piccoli club davanti a poche persone, il grande cambiamento avvenne quando la band suonò a Denver, in Colorado, il 26 dicembre del 1968: il pubblico americano impazzì davanti al gruppo inglese e li adottò immediatamente. L'anno dopo, quando suonarono davanti a una Carnegie Hall che registrava il tutto esaurito fu la conferma del loro successo. Dal canto loro, i Led Zeppelin erano un quartetto di persone educate, carine e decisamente alla mano come se ne trovano pochi, e non avevano quasi mai discussioni: con tutta la musica che avevano da suonare non ne avrebbero trovato il tempo. Al posto di buttare televisioni dalla finestra, Jimmy preferiva leggere William Morris, il fondatore del movimento Art and Craft o andare a caccia di mobili antichi. LED ZEPPELIN II diede al mondo *Whole Lotta Love* e capolavori come *The Lemon Song* e *Bring It On Home*: alcuni critici pensarono che i Led Zeppelin fossero una macchina da riff heavy metal ma sin dalle prime registrazioni fu chiaro che non era proprio così.
Gli arrangiamenti, l'uso delle chitarre acustiche, la miscela di melodie popolari e i temi blues erano già profondamente presenti. Partirono per un'odissea che avrebbe toccato con successo i templi sacri della musica, dalla Carnegie Hall al Festival di Bath, dalla Royal Albert Hall a Earl Court. Concerti che facevano il tutto esaurito, album che vincevano il platino e onorificenze pubbliche arrivavano in un flusso continuo. Page era enormemente orgoglioso della band ed era sempre aperto agli esperimenti, per scrivere nuove canzoni e provare nuove strade. Ha anche continuato a sviluppare la sua abilità come chitarrista: studiare, improvvisare o semplicemente strimpellare backstage o in studio provando differenti combinazioni di chitarre, accordature e strumentazione, gli ha permesso di creare quell'eclettico mix musicale che ha caratterizzato l'approccio alla musica dei Led Zeppelin.
LED ZEPPELIN III vide Jimmy adottare un approccio più soft, decisamente più acustico, sfidando i voleri della band. Con *Immigrant Song*, rivelò la sua anima acustica, *Friends*, *That's the Way* e *Bron-Y-Aur Stomp*, suonati con accordatura aperta, gli permisero di passare dal folk al country, al blues. Page ha creato un connubio tra blues, hard rock e musica acustica e le ha fatte culminare nel disco più rappresentativo della band, comunemente conosciuto come FOUR SYMBOLS.

JIMMY PAGE

In questa intervista esclusiva, uno degli autentici giganti del rock ci parla degli strumenti che hanno segnato i suoi primi anni da aspirante chitarrista adolescente, fino a farlo diventare una star della scena londinese dei turnisti. E poi a entrare negli Yardbirds. E – naturalmente – altro ancora...

Intervista: Tony Bacon

Seduto nella hall di un albergo londinese, Jimmy Page ci parla del libro che racconta la storia della sua vita musicale. Sfoglia la copia posata sul tavolo davanti a noi e ogni tanto indica una delle numerose fotografie. In questa, ha circa 20 anni, immortalato in bianco e nero mentre registra una delle innumerevoli sessioni in studio a cui prese parte negli anni 60. "Lo sai cos'è davvero interessante?", attacca. "Che ci siano tutte queste foto di me in studio di registrazione impegnato in sessioni con un sacco di persone, eppure quando si arriva ai Led Zeppelin l'unica volta che siamo stati fotografati in studio è stato durante la preparazione del secondo disco. Non è interessante? In pratica, ce ne sono di più di me al tempo di questi turni, quando non avresti pensato potesse esserci qualcuno a scattare foto. Lo trovo ironico…". Page oggi sembra in gran forma, tutto in nero, capelli argentati – la perfetta rockstar che invecchia con stile. È davvero entusiasta del libro, quasi orgoglioso, e il fatto che la successione delle foto riesca a narrare anche la storia della sua vita come chitarrista lo intriga. "Ecco cosa dobbiamo fare", dice con un ghigno mentre sfoglia le pagine e svela la sequenza che va dalla Grazioso fino alla Les Paul e alla Telecaster. "Dobbiamo cercare di spiegare cosa sono e *perché* lo sono".

Il materiale dei primi anni di Jimmy è particolarmente interessante. Ci sono legami affascinanti e collegamenti inattesi nei primi decisivi anni, dal periodo in cui comprò le sue prime chitarre, attraverso poi le sessioni in studio e poi gli Yardbirds e i primi mesi dei Led Zeppelin. Page si sofferma su una foto che lo raffigura dal vivo con Neil Christian & the Crusaders, mentre facevano da gruppo di supporto a Cliff Richard, foto probabilmente risalente al 1960. Ha una elettrica Grazioso e appare raffigurato in ginocchio in prima fila sul palco. "La cosa interessante qui", dice, "è che il mio linguaggio del corpo è esattamente lo stesso di una del 1977 dove indossavo una tutina bianca. In quel gruppo, avevamo un batterista eccezionale, suonava la batteria nell'esercito. Aveva molto swing e adorava le big band. Guarda quanto è grande la grancassa! Quindi ero abituato ai tamburi molto grossi, anche prima di ascoltare John Bonham – un altro che aveva uno swing eccezionale".

Nel libro, c'è una foto incantevole di te adolescente davanti al caminetto di qualcuno, con una Grazioso o una Futurama…
Non è bella? È stata la prima chitarra elettrica che io abbia avuto. Prima mio padre mi aveva comprato una Hofner, ma… forse era un veggente e già sapeva cosa sarebbe successo. Perché negli anni seguenti della mia vita sono passate un sacco di chitarre. In quella foto avevo 14 o 15 anni, era il 1958 o il 1959, e quella è stata la prima, la Grazioso. Sembrava e suonava come una chitarra elettrica, anche se non era una Fender. In effetti, aveva la barra per il vibrato – ho conservato dei nastri di me che la suono –, ma avevi sempre la sensazione che il manico si potesse rompere. Una volta un collezionista mi disse: "Devi ascoltare questa roba di Carl Perkins, e questo suo pazzesco modo di suonare… è un vero stilista!".

Pensavi per caso: "Quello che veramente voglio è una chitarra americana"?
Be', era il risultato di aver visto Gene Vincent & His Blue Caps suonare *Hot Rod Gang* [in un film del 1958] e averci sbavato sopra. Avevano tutte quelle Fender… Pensavo: "Oh, mio… Dio!". Ho sentito Bruce Welch parlare di quando vide Buddy Holly con la Fender sul disco THE "CHIRPING" CRICKETS e descrive esattamente le mie stesse sensazioni, ossia: ma questa cosa è di un altro pianeta! Che diavolo è? Le cercavi, le vedevi ed erano verniciate a colori, ed erano tutte favolose. E così dannatamente sexy! La prima cosa che notavi nelle Fender era la loro sensualità, il design favoloso. E poi ne vedevi un sacco, basso e chitarre e Gene Vincent lì in piedi… be', come resistere?

Qual è stata la prima chitarra americana su cui hai messo le mani?
A un certo punto ho rimediato una Strato, ma a quei tempi le chitarre non erano molto… *amichevoli*, capisci? Solo perché era una Strato, non significa che fosse come le Strato che conosciamo oggi. Poi passai a una di quelle Gretsch arancione alla Chet Atkins, e parecchio tempo dopo a una Les Paul Custom. Nel documentario *It Might Get Loud* (2008), con il quale ribadisco di non aver avuto nulla a che fare, a un certo punto si dice "la prima chitarra elettrica di Jimmy Page" e viene mostrata la foto di una Strato, non so neppure quale modello. Ma la verità è che la mia prima chitarra elettrica è stata la Grazioso. Qui mi si vede che ne suono una, ma lassù a Liverpool ci sono foto di George Harrison che fa altrettanto. All'epoca, quella chitarra era buona quanto le altre.

C'è una foto di te in posa, con la tua Les Paul Custom e degli amplificatori Selmer e Fender…
Solo la Les Paul Custom era mia, e indosso dei vestiti di John Stephen di Carnaby Street. Andai nel suo negozio e mi chiesero di fare una foto con gli amplificatori che stavano promuovendo. Immagino che all'epoca fossi abbastanza conosciuto, tanto da chiedermi di fare una foto con gli amplificatori, anche se ero solo un turnista. Facevo entrambe le cose, i turni in studio e le lezioni all'istituto artistico.

Non c'erano molte Les Paul in Gran Bretagna a quel tempo, giusto?
Esatto. Era bellissima. E aveva un suono meraviglioso. La sezione mediana non era come ti aspettavi che fosse: aveva un suono molto affilato, davvero superbo. Poi me la rubaro-

«Quando arrivò il tempo dei Led Zeppelin, sapevo precisamente cosa volevo fare, quale materiale suonare. Se fossi riuscito a mettere assieme un buon gruppo, c'era un pubblico pronto. Ma non fu solo un buon gruppo: fu un miracolo»

JIMMY PAGE

no. Tempo dopo la Gibson mi chiese: "Che tipo di chitarra possiamo fare per te?". E io risposi: "So perfettamente quale: realizzeremo una versione Custom, in modo che si possano avere tutte le possibili combinazioni di pickup". L'ho suonata alla O2 Arena e aveva un suono meraviglioso. Tutti hanno detto che quella notte è stata la chitarra migliore.

Hai usato la Custom in un sacco di turni in studio negli anni 60…
Sì, e anche la mia Danelectro semiacustica. La mia prima session di studio la feci quando Glyn Johns mi inserì in *Diamond* di Jet Harris & Tony Meehan, ma ero davvero giovane. Dopo andai all'istituto artistico e suonavo con il gruppo che si esibiva durante gli intervalli al Marquee, quando il Marquee era a Oxford Street. Poi qualcuno disse: "Ti va di registrare un disco?". E io: "Sì, moltissimo". E così andai e mi portai dietro il mio pedale DeArmond [per il tono e il volume] e tutto il resto.

Dovevi leggere gli spartiti?
A un certo punto, qualcuno venne e mi diede uno sparito pieno di puntini. Allora pensai: "Oh cazzo!". Ovviamente la cosa significava "o impari a leggere gli spartiti o ti cacciamo, perché dobbiamo fare delle cose che ti impegneranno molto di più". Suonavo colonne sonore, pubblicità per la tv, musica da salotto, con dei gruppi, o con cantanti che stavano in gruppi ma dovevano sostituire i membri del gruppo con dei turnisti. C'era gente che veniva dalla Francia, dall'America, da tutte le parti. E mi fecero capire che dovevo imparare a leggere la musica! E così lo feci, imparai. A quei tempi, c'erano arrangiatori disponibili a darti le parti prima, così avevi qualche possibilità. Ma devo essere sincero: leggere la melodia a singole note era anche facile, ma poi arrivava la parte degli accordi, l'armonia e io pensavo: "Mio Dio, ma perché non mettono il nome degli accordi?". Era un esame continuo. La cosa figa è che suonavo in una serie di stili diversi. Usavo le dita sulla mia Harmony acustica, e poi suonavo il blues, e sapevo suonare anche rock – e sapevo da dove venivano le radici di tutte queste cose. E imparai anche le domande giuste da fare ai tecnici del suono su ciò che sentivo. Suonavo delle cose e chiedevo: "Questo cos'è? Come si fa?". Fu la mia gavetta, e quel mondo mi accettò. Sperimentavo anche con l'archetto, anche se sui dischi pop non lo usavo. E mentre io mi spaccavo le dita, tutti i miei amici erano in giro a divertirsi, e io sempre alle prese con la musica. E mi dicevano: "Ok, ora basta. Vieni un po' con noi". Erano tutti molto gentili, ma io pensavo: "Grazie tanto, ma voglio proseguire per la mia strada. Ci sono così tante cose che voglio fare".

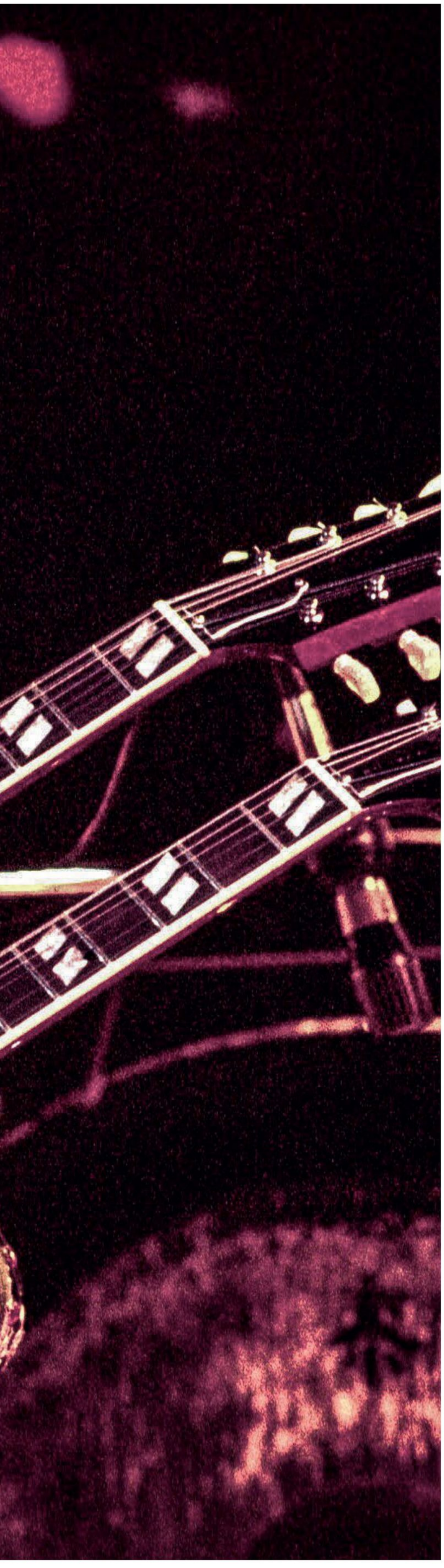
Poi ti sei unito agli Yardbirds: Jeff Beck aveva la sua Sunburst Les Paul, così tu avesti la sua Telecaster…
Un giorno, Jeff arrivò nella sua nuova Corvette Stingray e me la diede. Era *la chitarra degli Yardbirds* e io volevo farla mia, ed è stato allora che l'ho dipinta. È l'unica cosa che dimostra che sono andato all'artistico, il fatto di aver dipinto la sua Telecaster. Be' [*ride*], non ho sbagliato carriera, che dici?

Com'era il tuo rapporto musicale con Jeff?
Molto buono. Non so a che età lui dica che ci siamo conosciuti. Credo attorno agli 11 anni. Sicuramente, ha una buona memoria. Lo capisci da come suona la chitarra: ha una memoria fotografica. Incontrai Jeff quando entrambi usavamo chitarre fatte in casa. Era il periodo in cui giocavamo a chi riusciva a fare *My Babe* di James Burton più simile all'originale. Eravamo due ragazzi entusiasti che amavano la musica e suonare la chitarra. Comunque, Jeff disse che sarebbe stato forte se avessimo suonato entrambi negli Yardbirds. Ecco cosa disse, e io risposi che non lo credevo possibile, perché l'idea era di cinque Yardbirds – sai, il disco FIVE LIVE YARDBIRDS – e mi suonava strano che fossero sei, e addirittura con una chitarra in più.

Alla fine entrasti nel gruppo, ma suonando il basso…
Sì, perché Paul Samwell-Smith li lasciò e dovevano fare dei concerti. Lascia che ti dica che fu dura. Tutto il lavoro come turnista contava poco: suonavo il basso e cercavo di sostituire Paul Samwell-Smith e fu molto dura. L'idea fu che Chris Dreja passasse al basso e io e Jeff suonassimo entrambi la chitarra, così facemmo cose dove usavo un poco l'archetto, o chitarre armonizzate come in *Over Under Sideways Down*. Fu divertente. Era molto bello e promettente. All'epoca

Sfogliando Page

Jimmy Page by Jimmy Page è un bellissimo libro cartonato di 512 pagine, pubblicato dalla Genesis al prezzo di 40 sterline, versione "economica" dell'edizione limitata del 2010, con alcuni aggiornamenti. È la storia illustrata della vita musicale di Jimmy, partendo dall'adolescenza fino al conferimento dell'OBE (Order of British Empire), dal ragazzino che strimpellava alla rockstar di fama mondiale. "Ho cercato di realizzare un'autobiografia fotografica", dice. "Volevo che le immagini illustrassero il percorso della mia carriera musicale, iniziando da quando ero adolescente". E ci sono rivelazioni anche per gli studiosi della storia delle chitarre di Jimmy, con tutti gli strumenti centrali documentati, dalle prime Hofner e Grazioso, fino alle classiche Telecaster, Les Paul e Gibson a doppio manico, più qualche sorpresa. "Ho voluto che fosse il più completo possibile", dice, "e questo ha significato scavare nelle migliaia di foto fatte dai vari fotografi, oltre a quelle tratte dal mio archivio privato. È il documento più completo che possa esistere, anche per via del tempo che ci ho investito per curarne ogni minimo aspetto".



«Quella Les Paul era una bellezza. Voleva una nuova casa, e così gliene ho data una»

JIMMY PAGE

non c'era nulla del genere, niente di quello che facevamo o che avevamo in mente.

Ci sono delle foto di te che suoni la Les Paul Sunburst di Jeff…

Non avevo scelta. Quando se ne andava, dovevo pensare io a tutte le chitarre. Che altro potevo fare? Andarmene con lui? Di solito succedeva perché gli amplificatori suonavano male o cose del genere. Conoscendo l'amore di Jeff per la tecnica e la precisione assoluta, oggi posso anche capirlo, ma all'epoca pensavo: "Mio Dio è impazzito!". Ma viveva nel suo mondo, e cercava di creare il suo suono. A me invece toccava suonare le cose conosciute. Al tempo stesso però volevo spaziare, esplorare nuove aree e lasciare il mio marchio. Le cose che facevo non rientravano nello stile dei singoli che il gruppo aveva fatto fino a quel momento. A quel punto, cerchi di piazzare le tue cose sui lati B – *Think About It*, *Puzzles*, l'archetto, tutto quello che stava venendo fuori. Non hai idea di quanto rapidamente registrammo LITTLE GAMES. "Ok, fatta, avanti con la prossima…", perché il produttore Mickie Most non amava gli Lp, voleva solo singoli. Quando arrivò il momento dei Led Zeppelin, sapevo esattamente *cosa* volevo fare, *come* farlo e che materiale suonare. Là fuori c'era un pubblico che voleva cose del genere, e se fossi riuscito a mettere assieme un gruppo valido potevo intercettarlo. Solo che non misi assieme solo un buon gruppo: fu fenomenale. Era pazzamente eccitante. Quando la gente parla dei Led Zeppelin come musicisti, tutti sognano di far parte di un gruppo del genere. Volevo davvero che gli Yardbirds continuassero, ci credevo… avevamo registrato dei brani in studio, anche fatto un concerto, nulla che dovesse essere pubblicato – non so come, qualcuno riuscì a farne un bootleg – ma avevo un'idea, avevo del materiale che andava suonato. Loro volevano fare altro. Non volevano più essere gli Yardbirds, e così finì. Sapevo quello che facevo, sapevo come lavorare in studio, sapevo come fare le cose, sapevo che sarebbe stata una svolta per la mia vita, e che il rapporto con l'America sarebbe stato fondamentale.

E così, ti portasti la Telecaster negli Zeppelin, e ci rimase il tempo di fare il primo disco, prima che anche tu avessi la tua Sunburst Les Paul…

Verissimo. Il primo disco fu fatto con la Telecaster perché era come una transizione dagli Yardbirds ai Led Zeppelin. Fu soltanto nel 1969 che arrivai alla Les Paul. Joe Walsh insisteva che comprassi la sua. Diceva: "Cazzo, devi comprartene una!". E io gli rispondevo che non ne avevo bisogno. "No, devi averla. Provala, fidati, la comprerai". E io: "Ho già la Custom". "No, ti dico che devi provarla". Sapevo che era un'ottima chitarra. Sapevo che non ci sarebbe stato nessun feedback, tutti quei disturbi che avevo con la Telecaster – ogni sera dovevo faticare un casino per tenerla a bada. Tutti ci lottano se alzi il volume di una Telecaster, sai? Così la comprai, e il secondo disco partì con lei. Il prezzo fu onesto: non mi rapinò e non me la regalò. Al centro di tutto, insomma, ci sono sempre state le chitarre. La prima la persi nel corso di un trasloco. Poi ci furono le chitarre piene di energia che aveva Jeff Beck negli Yardbirds. E poi Joe Walsh, che insisteva perché comprassi la sua chitarra. Quella Les Paul era una bellezza. Voleva una nuova casa, e così gliene ho data una. L'ho usata fino al concerto alla O2 (nel 2007) e questo è insolito. Molti usano tante chitarre diverse nel corso della loro vita, ma per me c'è sempre stata solo la Les Paul. È soltanto un'ipotesi, ma non credo che avrei potuto realizzare il riff di *Whole Lotta Love* alla Telecaster. Quel suono così corposo della Les Paul ti ispira. Be', perlomeno a me ispira e conosco anche molti altri che sono ispirati dal suono di uno strumento particolare. All'improvviso, suonano una cosa che non avevano mai suonato prima, ed è come un vecchio amico che appare e ti saluta, e nascono dei riff che sono legati a quel momento particolare. E le cose iniziano a cantare, capisci. Davvero: a cantare.

Fare spese

Jimmy dice che comprò la sua Les Paul Custom in un negozio di musica a Londra, nei primi anni 60. Era il famoso Selmer? "No", ci dice. "A Londra c'era Selmer, ma anche un negozio collegato a loro, più avanti lungo Charing Cross Road. Oggi si chiama Rock Shop, ma allora era diverso. Ho comprato la Custom lì, quando aveva un altro nome". Dei due fratelli che gestivano Selmer, Ben e Lew Davis, Ben pensava al negozio Selmer, mentre Lew Davis ne aveva uno a suo nome. "Hai ragione, Lew Davis, era quello", dice Page. "Probabilmente Selmer aveva troppe Gibson per esporle tutte e ne mandò una lì. Ricordo di essere entrato e c'era la cassa con un commesso, e dietro di lui appesa al muro c'era questa Custom. Dissi: 'Oddio, lasciamela provare!'. E fu, fu come... be', me ne innamorai all'istante".

LAST ZEPPELIN

«Volevo che la gente pensasse: 'che diavolo è?'». Così dice Jimmy Page, commentando le ultime e più controverse ristampe dei Led Zeppelin. Era un momento tormentato e tragico, tuttavia in CODA, IN THROUGH THE OUT DOOR e PRESENCE s'intravede a sprazzi la band dei tempi migliori.

Intervista: Mark Blake Ritratti: Ross Halfin

Quando Jimmy Page considera scomoda una domanda che gli viene rivolta, lo si capisce dal linguaggio del suo corpo: le sue spalle si irrigidiscono e le sue labbra si increspano. E lui vi darà una risposta, ma non necessariamente alla domanda che gli avete posto. È come un gioco. Un gioco in cui Jimmy Page è molto esperto. Il chitarrista/produttore/custode dei Led Zeppelin è in promozione ininterrotta dal marzo 2014. Da allora, ogni singolo album dei Led Zeppelin è stato rimasterizzato e ripubblicato sotto il suo sguardo attento. Per i fan storici degli Zeppelin, è stato un po' come festeggiare il Natale più volte all'anno. Per Jimmy Page, invece, ha significato dover rispondere – e talvolta schivare – domande sulla carriera solista di Robert Plant, sulle groupie, sulle droghe e su Satana. Negli ultimi 16 mesi, come potete immaginare, ci sono state molte spalle irrigidite e molte labbra increspate. Tuttavia il lavoro di Page è giunto al termine, visto che anche le ultime tre uscite previste sono nei negozi: PRESENCE del 1976, IN THROUGH THE OUT DOOR del 1979 e CODA, la raccolta di inediti del 1982. Ma credete che Jimmy Page abbia davvero finito?

Lo abbiamo incontriamo un venerdì pomeriggio, in un posto a West London che una volta si chiamava Olympic Studios, e che adesso è un club privato. Page veste in nero, con una sciarpa un po' troppo vistosa, e appare singolarmente in salute, per essere un ultra-settantenne che nella sua vita non si è certamente risparmiato.
Prima di concederci questa conversazione, ci ha offerto un preascolto dei brani di queste nuove riedizioni. L'impeccabile impianto audio del club ha regalato nuova vita e nuove sfumature a musiche che conoscevamo da anni. Basta dirglielo, ed ecco che la sua espressione improvvisamente si addolcisce e lo sguardo s'illumina. Il fatto è che siamo qui per parlare di CODA, ma anche dell'ultimo disco dei Led Zeppelin, quell'IN THROUGH THE OUT DOOR che in passato Page aveva definito "troppo laccato" e "poco rappresentativo della vera essenza della band" – anche se il peggio degli Zeppelin è spesso più valido del meglio di altre band. E forse, quel disco ebbe anche la sfortuna di arrivare dopo il chitarristico PRESENCE, notoriamente quello preferito da Page.
Comunque sia, andiamo ad affrontare un'interminabile serie di inevitabili irrigidimenti di spalle e conseguenti increspature di labbra…

PRESENCE è davvero il tuo album preferito dei Led Zeppelin?
Mi piace molto, su questo non c'è dubbio. Però forse è un po' un album "da musicisti", o no? Spesso, quando parlo con la gente, scopro che PRESENCE è il disco che amano di più. E questa cosa mi sorprende parecchio, perché per piacerti molto, devi aver ascoltato con estrema attenzione ciò che vi succede musicalmente.

Quel disco non nacque nelle circostanze più favorevoli…
No. Robert aveva avuto il suo incidente (a Rhodes, nel 1975), quindi in studio aveva la gamba ingessata, il che provocò una serie di conseguenze impreviste. PRESENCE riflette molto la situazione di quel momento, parecchio scura ed emotivamente tesa. Ma dentro quel disco c'è della roba formidabile: dal mio punto di vista, *Achilles Last Stand*, ma anche *Tea for One*, dove Robert canta con un'intensità pazzesca.

Alla *reunion* che faceste alla O2 Arena di Londra, i Led Zeppelin suonarono *For Your Life*, uno dei pezzi di PRESENCE: si vide chiaramente che alcuni spettatori non lo conoscevano…
È vero, lo notai anch'io. Qualche giornalista scrisse addirittura che era un pezzo nuovo (espressione inorridita, ndr]. Attenzione, questo probabilmente dimostra quanto PRESENCE sia popolare nel grande schema delle cose! (ride)

Nella deluxe edition, c'è una ballad pianistica intitolata *Pod*. Sembra un pezzo che avrebbe potuto aprire IN THROUGH THE OUT DOOR, più che una outtake di PRESENCE…

«PRESENCE riflette la situazione di quel momento, scura ed emotivamente tesa»

JIMMY PAGE

Sì. Quel brano non finì su PRESENCE perché PRESENCE era un album essenzialmente chitarristico. Ma John Paul Jones ce lo presentò, e forse è utile a far vedere che, perfino in una situazione oscura e nervosa come quella, noi riuscimmo a fare un pezzo del genere. Sarebbe stata ottima anche per IN THROUGH THE OUT DOOR, è vero, ma a quel punto avevamo già composto un altro gruppo di pezzi.

Prima di iniziare a lavorare a IN THROUGH THE OUT DOOR, i Led Zeppelin dovevano sopravvivere al 1977. Il 24 luglio di quell'anno, la band tenne all'Oakland Coliseum di San Francisco quello che sarebbe stato il suo ultimo concerto americano. L'oscurità e la sofferenza di PRESENCE toccarono il punto massimo quando il batterista John Bonham partecipò al pestaggio di un vigilante nel backstage. Ma non era tutto. Il giorno dopo, Robert Plant apprese che il suo figlio più giovane, Karac, era morto per colpa di un'infezione virale, a casa sua, in Inghilterra. "Fu proprio un momento di merda, Dio mio", sospira Page. E fu lì che Robert Plant decise di prendersi una vacanza dai Led Zeppelin. Quanto ritornò, voleva che in studio la band facesse qualcosa di diverso, "qualcosa di più rigoroso e meno istintivo", avrebbe spiegato più tardi. Plant non era il solo ad avere idee nuove: quando nel maggio 1978 gli Zeppelin si ritrovarono al castello di Clearwell, nella Foresta di Dean, John Paul Jones portò con sé il suo nuovo giocattolo, una tastiera Yamaha GX-1. "Stevie Wonder ne aveva una", dice Page, "noi la chiamammo 'La Macchina dei Sogni'. Immediatamente, John Paul iniziò a comporci dei pezzi". Con i loro nuovi strumenti e idee, Plant e Jones ebbero un impatto decisivo, soprattutto dopo che la band arrivò ai Polar Studios degli ABBA, a Stoccolma, per realizzare il suo prossimo disco.

Come mai i Led Zeppelin finirono nello studio degli ABBA, per registrare?

Furono loro a contattarmi. Fino ad allora, lo studio era conosciuto solo in relazione agli ABBA. Loro volevano che un gruppo rock di fama internazionale andasse a registrarci, e mi chiesero se ai Led Zeppelin poteva interessare. Così, facemmo quattro chiacchiere e loro ci promisero che non avrebbero guardato all'orologio, durante le registrazioni. Ci andammo a dicembre del '78 – c'era un freddo cane, neve ovunque…

Incontraste gli ABBA?

Incontrai Björn [Ulvaeus, *ndr*] quando iniziai a organizzare le registrazioni. Credo che gli altri non fossero ancora arrivati. Mi diede una chitarra, fu un gesto molto affettuoso. Il giorno dopo, incontrai anche Benny [Andersson, *ndr*]. Björn era quello biondo, giusto? E Benny era quello con la barba che suonava la tastiera, no? (*ride*) Mi ricordo che era molto interessato al nuovo giocattolo di John Paul. All'epoca, Benny era ancora sposato con Frida [Lyngstad, *ndr*].

Quindi, non incontrasti Agnetha Fältskog?

No, io speravo d'incontrarla, Agnetha, ma evidentemente non era inclusa nell'accordo!

Tornando all'album, quale fu la prima impressione che ne avesti?

Il disco suonava un po' troppo educato. Il Polar era uno studio all'avanguardia, ma non possedeva ambiente, calore, atmosfera. Fummo costretti a togliere la pelle dalla grancassa centrale dalla batteria di John Bonham. Poi, con l'aiuto di un macchinario, creammo un ambiente sonoro virtuale.

Di che umore era la band?

Per quanto ne sappia io, ottimo.

I Led Zeppelin in posa per una foto promozionale di PRESENCE.

Led Zeppelin, una delle migliori live band di sempre.

«Robert e John Paul stavano componendo assieme? Lasciateli fare. Figo. Io ne ero felicissimo»

JIMMY PAGE

Robert Plant ha detto che nel testo di *Carouselambra* parlò delle tensioni che c'erano nella band in quel momento.
Sono sicuro che ci fossero, ma io non lo sapevo. A quell'epoca, tutti noi ascoltavamo la musica interpretandola a modo nostro. Erano molti anni prima che arrivassero i video a spiegarci di cosa parlavano le canzoni. All'inizio dei Led Zeppelin, io scrivevo i testi. Ma se mi fossi concentrato sui testi, non avrei potuto dedicarmi con altrettanta attenzione alle chitarre.

John Paul Jones ha un preciso ricordo delle session ai Polar Studios: "La band si stava spaccando, divisa tra chi riusciva a presentarsi in tempo per le registrazioni e chi invece non lo faceva" – almeno così ha dichiarato nel 2012 al biografo dei Led Zeppelin, Barney Hoskins.
Quelli che non lo facevano erano John Bonham e Robert Plant, entrambi verosimilmente per colpa dell'eroina. Ma quando provi a toccare l'argomento della sua dipendenza dalle droghe, Page ammutolisce, puntualmente. Non arriva a negarla, ma insiste sul fatto che, di qualsiasi cosa si facesse, era sempre in grado di lavorare. "Quando dovevo concentrarmi, lo facevo veramente", ha sempre detto. "PRESENCE e IN THROUGH THE OUT DOOR furono registrati in tre settimane. Per poter fare una cosa del genere, devi essere al meglio". Nonostante lo abbia prodotto, IN THROUGH THE OUT DOOR è l'unico disco dei Led Zeppelin a contenere canzoni originali non scritte o co-scritte da Page. Dopo che in sette dischi il suo pugno di ferro sulla band non si era mai allentato neanche per un attimo, viene spontaneo domandarsi come mai ciò sia avvenuto proprio alla fine.

IN THROUGH THE OUT DOOR è un album molto riferibile a Robert Plant e John Paul Jones. L'impressione che se ne ricava è che loro avessero fatto un po' comunella, mentre tu te ne stavi in disparte.
(*Dopo una lunga pausa*) Be'… è così, li ricordo fare un po' gruppo fra loro. Però fu una cosa positiva, non credi? Io ci avevo dato dentro per tutto il tempo, e su PRESENCE avevo scritto tutti i pezzi, quindi per me fu un sollievo. Ok, Robert e John Paul stavano componendo assieme? Lasciateli fare. Figo. Io ne ero felicissimo.

Davvero?
Ma certo, perché avevo appena scritto un intero album chitarristico.

Come album, IN THROUGH THE OUT DOOR è quasi un peso leggero. *Fool In The Rain* e *All My Love* sono molto poppeggianti. Che ne pensavi di quelle due canzoni?
Penso siano buone. Sono ok. Era un'altra dimensione. Su PRESENCE, avevo voluto mettere in piedi una sorta di esibizione chitarristica. Ecco perché *Achilles Last Stand* suonava come una straordinaria orchestra di chitarre. Ma con *Fool In The Rain*, perfino al momento del ritornello e delle chitarre acustiche, utilizzai un sound che fece dire alla gente: "Ma che diavolo è?" – anche in un disco prevalentemente dominato dalle tastiere. Ti faceva riflettere.

Sapevi che *All My Love* parlava del figlio di Robert, Karac?
Sì. L'ho capito col tempo.

Prendiamo un pezzo a caso: diciamo, quello pianistico, *South Bound Suarez*. Cosa ricordi in proposito?
Ricordo tutto. Cosa vuoi sapere, esattamente? Sì, è un pezzo pianistico, e io usai un B-Bender [un piegatore del Si, un dispositivo usato per ottenere un effetto da chitarra lap steel, *ndr*] sul chorus. Vedi, fu come spostarsi in un'altra direzione. La caratteristica di IN THROUGH THE OUT DOOR era proprio questa, non contenere nulla che somigliasse ad *Achilles Last Stand* o a *Kashmir*.

Ma *In The Evening* un po' ci si avvicinò, o mi sbaglio?
Forse, *In The Evening* è un po' un pezzo in quella vena. Le persone dicono sempre che quello è il pezzo di IN THROUGH THE OUT DOOR che più assomiglia ai Led Zeppelin che conoscono. E l'assolo che faccio in quel pezzo è un altro di quelli che ti fanno pensare: "Ma che diavolo è?".

Quando uscì CODA, molti fan si domandarono come mai un pezzo fortissimo come *Wearing And Tearing* non fosse finito su IN THROUGH THE OUT DOOR…
Restò fuori perché l'album era molto più leggero, non ci sarebbe stato bene. *Wearing And Tearing* era una cosa tipo: "uno, due, tre, quattro, carica!". Mio Dio! Era come un assalto. Stonava, accanto a cose come *All My Love*.

Pensi che IN THROUGH THE OUT DOOR sia stato semplicemente una nuova evoluzione? Tipo quella da LED ZEPPELIN II a LED ZEPPELIN III?
Una logica progressione, giusto. Ma sono sicuro che, dopo IN THROUGH THE OUT DOOR, avremmo fatto un album totalmente diverso. ➔

Come sarebbe stato il nono album dei Led Zeppelin?

(*Con molta enfasi*) Riff, riff costruiti in modo interessante e musica molto ipnotica. John Bonham e io ne discutemmo parecchio. Mettiamola così, sul prossimo disco dei Led Zeppelin, John non avrebbe usato le spazzole. John amava qualsiasi idea gli permettesse di scatenarsi.

LED ZEPPELIN IX non vide mai la luce. Quando il 25 settembre 1980 John Bonham morì, i Led Zeppelin morirono insieme a lui. Due anni dopo uscì CODA, una raccolta di outtake, fra cui anche un *tour de force* batteristico di Bonham, *Bonzo's Montreux*. L'edizione deluxe di CODA riporta alla luce altri tesori sepolti, come ad esempio *Friends* e *Four Sticks* (reintitolata *Four Hands*), registrate da Page e Plant nel 1972 con un gruppo di musicisti indiani. Osservando Page mentre commenta questo materiale, salta all'occhio quell'ossessività che consentì ai Led Zeppelin di diventare ciò che diventarono, ma anche una certa riluttanza a rivelare troppo, come se ciò potesse sminuirne la forza musicale. È qui che capisci come mai una volta Robert Plant descrisse il suo vecchio amico e collega come "un uomo misterioso, che tende a nascondersi nell'ombra e a sbirciare da dietro gli angoli". Eppure, colpisce anche l'eco di un periodo più innocente – se mai parole come 'innocenza' e 'Led Zeppelin' possano coesistere all'interno della stessa frase – prima che i tempi della cosiddetta "oscurità e intensità" prendessero il sopravvento. Ma la cosa che più di tutte viene fuori, è l'impatto che la morte di John Bonham ebbe su Page.

CODA uscì nel 1982, senza troppi clamori. Nulla di paragonabile alla fanfara promozionale che ha accompagnato queste ultime riedizioni.

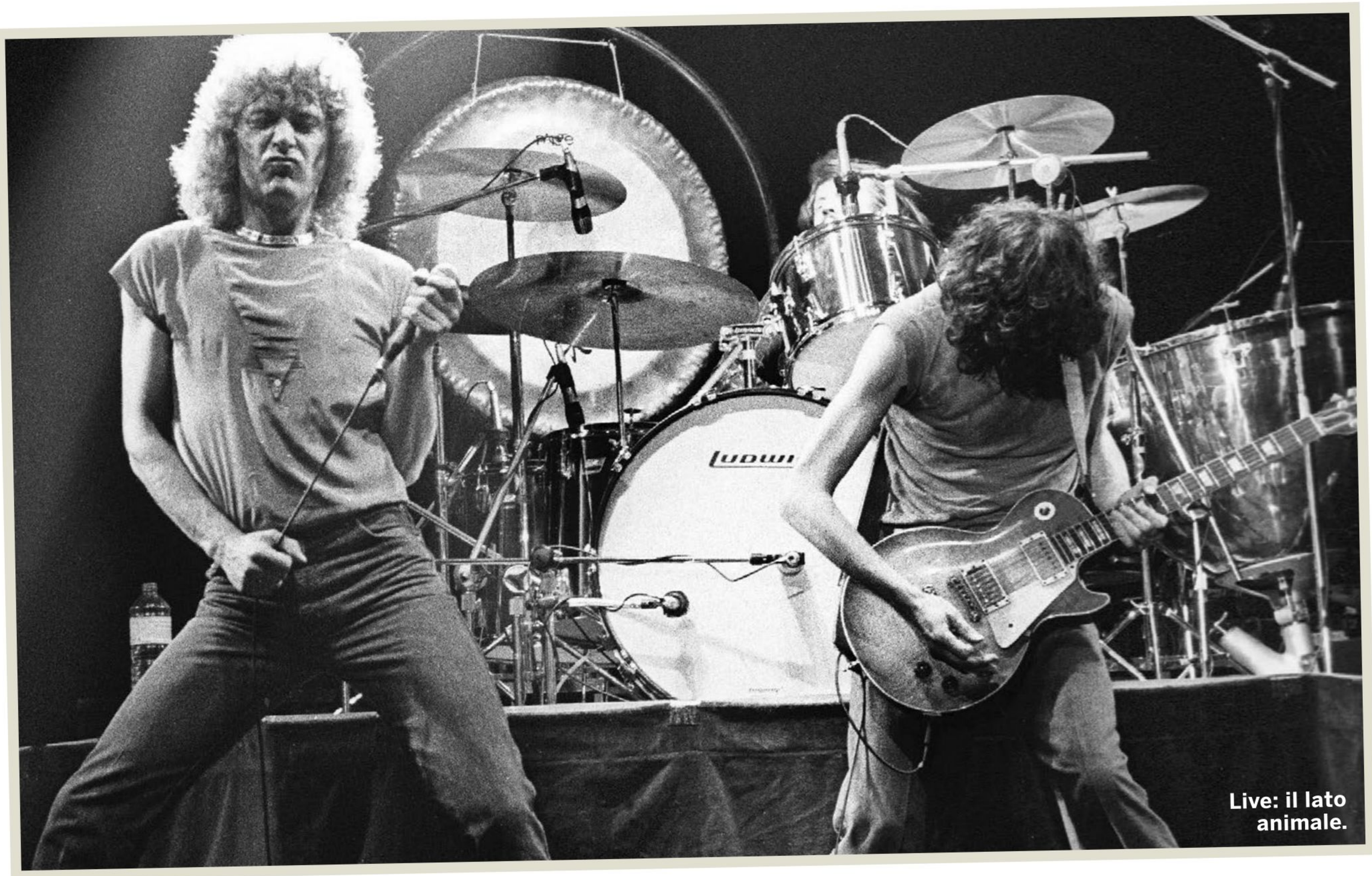
Per noi, fu un disco molto complicato da approcciare. Avevamo perduto John nel 1980, ma quando iniziai a lavorare a CODA, la sua scomparsa ancora ci faceva male. Fu un disco che facemmo per ragioni contrattuali. Dovevamo farlo.

Come vi approcciaste a quel disco?

L'unica era puntare sulla credibilità, perché qualsiasi altro approccio l'avrebbe reso sgradevole. Sicuramente ci aiutò il fatto di avere tre pezzi (*Darlene*, *Ozone Baby* e *Wearing And Tearing*) rimasti dalle registrazioni ai Polar Studios. E soltanto John e io sapevamo di *Bonzo's Montreux*.

Come mai gli altri non ne sapevano nulla?

Perché quel pezzo lo facemmo insieme, solo io e lui. In quel periodo, John stava da solo a Montreux [nel 1976 Bonham rimase fuori dagli


Live: il lato animale.

Stati Uniti per motivi fiscali, *ndr*], così andai a trovarlo. A lui piacevano molto tutti quei vecchi dischi di Sandy Nelson, per via della batteria. Così, pensammo di fare qualcosa che somigliasse a un'orchestra di batterie. Fu divertente, ma non avrebbe avuto senso su nessuno degli album.

Cosa vi proponevate di ottenere, pubblicando CODA?

Che domanda: realizzare la madre di tutte le *code*! (*ride*) Prima di iniziare tutta questa interminabile campagna di riedizioni, decisi cosa avrei tenuto in serbo per quest'ultima uscita – tutti i piccoli tesori.

Parliamo un attimo di *Friends* e *Four Hands*. Tutti sappiamo del viaggio che tu e Robert faceste in India nel 1972, ma non abbiamo mai ascoltato la musica che produceste in quell'occasione.

Eravamo su un volo dall'Australia e dovevamo fare uno scalo per il rifornimento di carburante. E io avevo fatto in modo di avere a disposizione una sala di registrazione [gli EMI studios di Bombay, *ndr*] e dei musicisti indiani di formazione classica. Volevo provare a vedere se succedeva qualcosa di interessante mettendoli assieme a un chitarrista e un cantante. *Friends* fu scritta pensando proprio alla musica indiana. Su *Four Sticks*, usarono segnature ritmiche stranissime e tempi multipli. Per quanto mi riguarda, io mi sentii in paradiso: ero andato a tentare una cosa che sembrava impossibile, ed ero riuscito a farla.

Tu amavi la musica indiana già da molto tempo. Da ragazzo, possedevi un sitar, se non sbaglio…

Sì (*dopo una lunga pausa*). Quando ero molto giovane, riuscii a comprare un sitar. Non sto dicendo che all'epoca ero l'unica persona interessata alla musica indiana, né sto cercando di sminuire il lavoro di George Harrison, ma è vero, io mi ci ero appassionato molto prima… Anche se dovetti chiedere a Ravi Shankar di spiegarmi come si accordava, durante un'udienza concessami quando andai a vederlo suonare a Londra.

Dieci anni fa, mi parlasti dell'idea di un tuo album solista. Che ne è stato?

> «In questo lavoro, c'è tutta la reputazione dei Led Zeppelin. Ma sono felice che sia finalmente finito. Ora posso fare altro»
>
> JIMMY PAGE

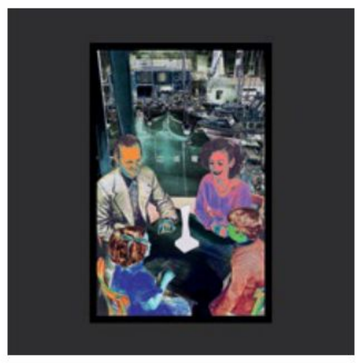
Guardiamo alla realtà. Fin dall'uscita di CELEBRATION DAY (il live del 2012 che festeggiò la reunion dei Led Zeppelin nel 2007, *ndr*], io ho lavorato a questo materiale, riascoltando, selezionando e scartando, per arrivare al risultato di cui stiamo parlando oggi. In questo lavoro, c'è tutta la reputazione dei Led Zeppelin. Ma sono felice che sia finalmente finito. Ora posso fare altro.

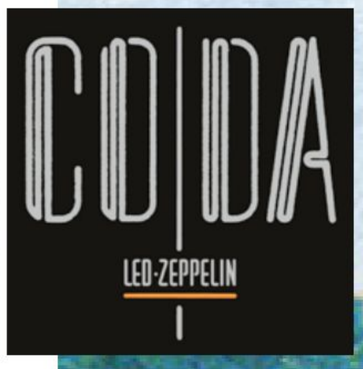
Questa campagna di riedizioni ha completamente assorbito la tua vita per gli ultimi due anni. Ma non quella di Robert Plant e John Paul Jones: perché no?

Del resto, è noto che sono stato io a formare la band e a produrla, di conseguenza è normale che sia io ad avere tutti gli elementi e i riferimenti, più di chiunque altro. Qualcuno forse ha dimenticato tutte le cose che abbiamo fatto, ma non io. Io sono quello che sa.

Quando la riproduzione dei brani termina, l'altro Jimmy Page, quello tutto rilassato e amichevole, riappare. "Quando parleremo del mio nuovo album solista, vedremo se sarò altrettanto sicuro di me", scherza.

Ma è possibile che la nuova musica di Jimmy Page possa in qualche modo reggere il confronto con quella dei Led Zeppelin, o anche solo con i suoi personali esigentissimi standard? E poi, essendo Page il leader di una delle più grandi rock band di sempre, qualcuno potrebbe mai criticarlo se decidesse di non pubblicare più una sola nota nuova? E poi, Page è contemporaneamente la massima autorità sull'argomento Led Zeppelin e il loro fan numero uno. È un argomento sul quale non transige.





Led Zeppelin

Presence / In Through The Out Door / Coda

SWANSONG

Brani perduti di cui si favoleggiava. Nuove versioni di grandi classici. Il trio finale delle ristampe rivela le sue gemme. E con questo, è veramente tutto. Almeno per adesso.

Led Zeppelin: grazie e buona notte.

E così, alla fine, siamo arrivati al terzo atto, il dissolvimento: l'ultima tranche di ristampe che ci mostra dove l'impeto della corazzata inizia a scemare e parte un lento inesorabile declino. O almeno, questa è la versione ufficiale, ma come molte versioni ufficiali dice solo parte della verità. Ciò che troviamo qui cambia leggermente la prospettiva, grazie a un insieme possente di abbozzi in studio e un paio di pezzi strumentali, in precedenza ignoti, dei quali uno – dal bizzarro titolo *10 Ribs & All/ Carrot Pod Pod (Pod)* – è così diverso da qualsiasi altra cosa nel canone Zeppelin da suggerire un rapido controllo sulla fonte da cui proviene. Anche se problemi personali ben documentati e altre difficoltà avevano messo gli Zeppelin sulla difensiva, PRESENCE del 1976 è sia la cosa più vicina che gli Zeppelin siano mai riusciti a fare per ricreare in studio la loro potenza live, sia il disco che tutti riascoltano più di frequente quando mettono da parte per un attimo i grandi classici. L'assolo intuitivo e lancinante di Page in *Achilles Last Stand* (il cui demo di lavorazione qui incluso si chiama *Two Ones Are One*) è senza alcun dubbio degno di stare alla pari con il più celebrato *Stairway To Heaven*, e la languida ripresa di *Since I've Been Loving You* su *Tea For One* brilla di una grazia serena. Considerato che è essenzialmente un disco di Page – chitarre in primo piano, tastiere poco presenti, Plant su una sedia a rotelle – il già citato *10 Ribs*… è ancora più interessante. Sei minuti e mezzo di un mood quasi lounge, con il piano in evidenza, richiama alla mente Elton John, Billy Joel e la sezione finale di *Layla*. Potrebbero essere i titoli di coda di una nottata a New York, con il tema di *Hill Street Blues* e *Taxi* filtrati dalla sensibilità inglese. È più in sintonia con l'atteggiamento mentale che pervade IN THROUGH THE OUT DOOR, che con il disco in cui apparentemente non è riuscito a entrare. Nondimeno, il brano colpisce e rende inquieti. È vero che non basta questo a riscrivere la storia degli Zep, ma è lecito chiedersi perché sia rimasto inedito per tutti questi anni. Se si ascoltano i demo che accompagnano IN THROUGH THE OUT DOOR del 1979, è come se si venisse trasportati in altro universo, dove canzoni intitolate *Blot*, *The Epic* e *The Hook* (nella versione finale, rispettivamente, *I'm Gonna Crawl*, *Carouselambra* e *All My Love*) si incontrano con una *Hot Dog* grintosa e travolgente e una più rarefatta *In The Evening*, senza *drone intro* e con i synth di Jones ad alto volume. Con Page relativamente messo da parte, l'impatto di Jones sul disco è molto forte, grazie alle tastiere molto presenti, agli inserimenti synth e gli arrangiamenti più pop. Sia che lo si voglia considerare un furbo ammiccamento alle mode dell'epoca, o un tentativo poco equilibrato ma sincero di abbracciare le nuove tendenze, è chiaro che nei tre anni passati il mondo e il gruppo sono cambiati in modo radicale, e anche se poi le cose non sono andate com'era nelle intenzioni, viene spontaneo chiedersi se agli Zep fosse rimasta abbastanza magia da convincere il pubblico che era vicina l'alba di una nuova era. Le autentiche gemme sono state salvate per ultime, e non è uno scherzo. CODA, in effetti realizzato

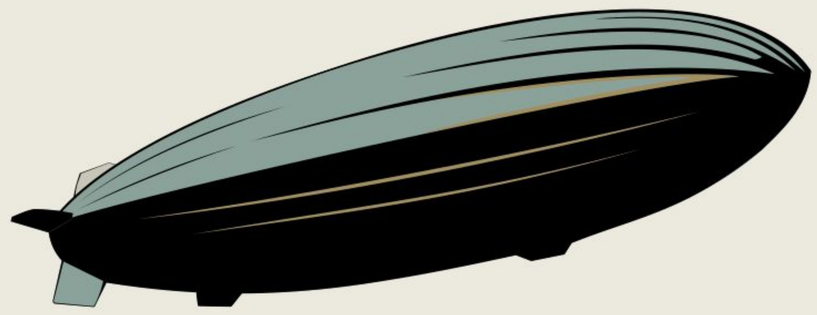
per meri motivi contrattuali, raccogliendo outtake da tutta una carriera, è l'unica ristampa presentata in versione 3 Cd, con un totale di 15 extra, diversificati tanto quanto lo è il disco originario. Abbiamo una versione registrata in modo molto diverso di *When The Levee Breaks (If It Keeps On Raining)*, con nuove melodie vocali e un lavoro alla batteria che dona più swing al tutto. *Sugar Mama* è una scudisciata bidimensionale che lavora sull'unione di vari influssi blues, con la voce di Plant lancinante al punto da far scoppiare le orecchie. Invece, lo strumentale *Poor Tom* beneficia della sua assenza, perché attraverso l'esame del trascinante ritmo folk si colgono intrecci sonori molto intricati. *Travelling Riverside Blues* e *Hey, Hey, What Can I Do*, sono potenti, ma probabilmente le avete già sentite. Abbiamo anche due brani dalle sessioni con l'orchestra di Bombay del 1972 – *Friends* e *Four Hands (Four Sticks)* – che possono essere visti come un assaggio dal sapore indiano dell'immersione più compiutamente realizzata nel mondo nord africano che avremo anni dopo con UNLEDDED. A parte *10 Ribs…*, l'altra sorpresa è l'inclusione di *St Tristan's Sword*, un brano talmente mitico che perfino i più fanatici studiosi degli Zeppelin consideravano pura leggenda. In effetti, si tratta di una jam molto intensa del 1970, che possiamo considerare un anticipo della sezione centrale live di *Dazed and Confused*, più che un pezzo autonomo. Il tutto si chiude con *Everybody Makes It Through*, versione alternativa di *In The Light*, che si rivela un canto del cigno più adatto di quello di quattro decadi prima. Ovviamente, non è impossibile che possano saltare fuori altre registrazioni live, ma per adesso… è tutto qui.

Tim Batcup

Presence
In Through The Out Door
Coda

Companion Discs

Presence
In Through The Out Door
Coda



LED ZEPPELIN

LA DISCOGRAFIA ITALIANA 1969/1982

Sono dischi vendutissimi in tutto
il mondo, eppure molte edizioni sono decisamente
rare. Anche nella discografia italiana
non mancano esemplari capaci
di far venire il mal di testa a molti collezionisti.
Attenzione però:
le varie tirature distribuite dalla Ri-Fi,
dalla Ricordi
e dalla WEA italiana, hanno quotazioni
ben diverse tra loro.

A cura di: Franco Brizi

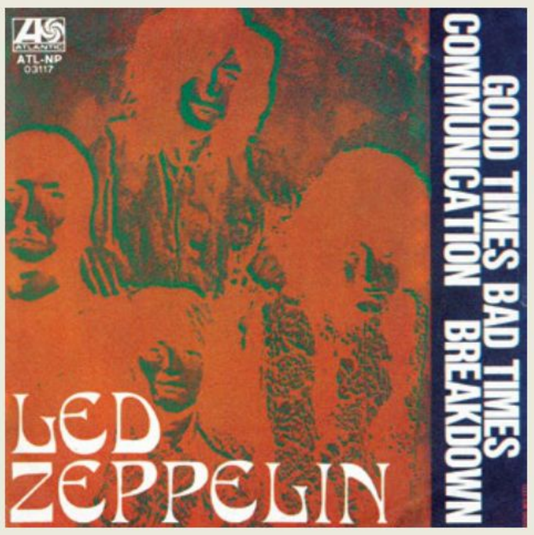
San Francisco, California.
Gennaio 1969: inizia il decollo
del “dirigibile”; foto ufficiale prima
del Tour negli States.
In piedi da sinistra, Jimmy Page,
Robert Plant e John Paul Jones.
Seduto, John Bonham.

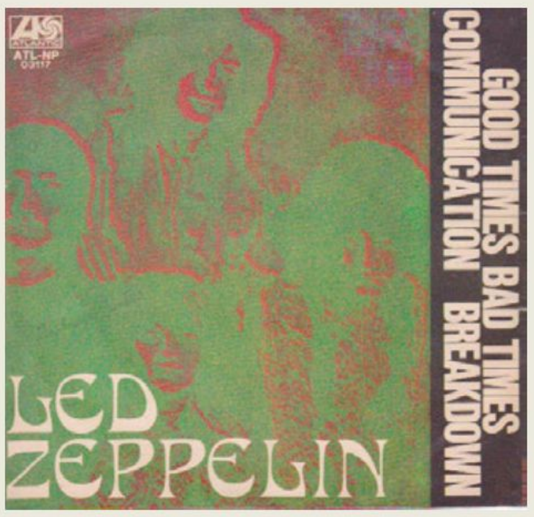
**«È la rivista underground OZ
la prima ad accorgersi
della rivoluzione messa
in atto dai Led Zeppelin, definendo
il loro primo lavoro una svolta
decisiva nella musica rock»**

LED ZEPPELIN I

Good Times Bad Times / Baby I'm Gonna Leave You / You Shook Me / Dazed And Confused / Your Time Is Gonna Come / Black Mountain Side / Communication Breakdown / I Can't Quit You Baby / How Many More Times

LP Atlantic ATS – ST 06036; 1969 **€ 100**



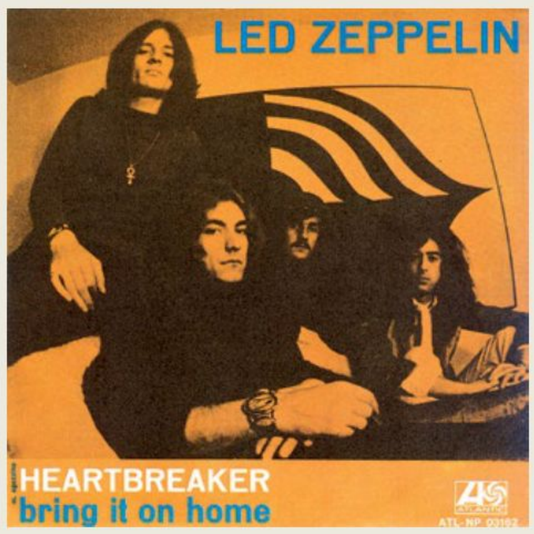


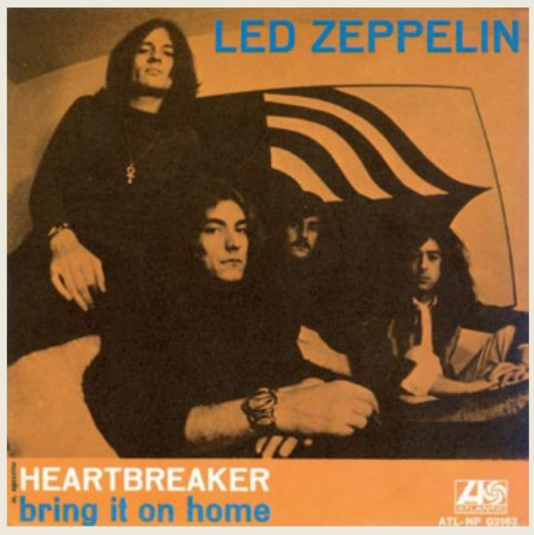
Good Times Bad Times / Communication Breakdown

45 giri Atlantic ATL NP 03117; 1969 **€ 250**

Certo, i Led Zeppelin sono osannati da sempre per *Stairway To Heaven*, *Whole Lotta Love* o *Immigrant Song*. Però c'è anche *Dazed And Confused*, una delle colonne portanti di questo primo ellepì e dell'intera discografia del complesso. Proposta come ultima traccia della prima facciata, è nelle esibizioni live che assume contorni infiniti, diventando un autentico "marchio di fabbrica", costruito come un insormontabile e impareggiabile "dramma musicale" pieno di pathos ed emozionalità, cadenzato dal sincronismo delirante del duo Page-Plant, sostenuto dal martellante drumming di John Bonham e dalla linea di basso condotta dal composto John Paul Jones. Scoperta da Jimmy nella versione originale del 1967 del suo autore Jack Holmes, la canzone viene fatta propria dal chitarrista che la stravolge e la propone in concerto con Keith Relf ai tempi degli Yardbirds (che non la incideranno mai) col titolo di *I'm Confused*. Rititolata dallo stesso Page, viene musicalmente stravolta con i nuovi compagni di avventura. I Led Zeppelin aprono così scenari futuri. L'album che la contiene si annuncia con l'impetuosa apertura in stile Yardbirds di *Good Times Bad Times*, che in poco più di due minuti assicura un avvio devastante, violenta sintesi tra le linee psichedeliche passate e il futuro hard-rock. Segue l'amore sconfinato di Jimmy per il folk e il blues nell'impareggiabile *Babe I'm Gonna Leave You*. Di questo traditional si conosceva la versione di Joan Baez (1962), ma quella dei Led Zeppelin sembra definitiva: la voce di Robert Plant s'impone magnificamente, e la drammaticità dell'esecuzione sembra toccare il profondo dell'anima. Che il blues sia nel DNA di Jimmy Page lo conclamano i due brani presi in prestito dal maestro Willie Dixon, *I Can't Quit You Baby* e *You Shook Me*, che rivelano la perfetta simbiosi raggiunta da Plant e Page nell'imbastire il dialogo voce-chitarra. *Your Time Is Gonna Come* e lo strumentale acustico *Black Mountain Side* sono dettagli di un quadro perfetto. L'anima pura dei Led Zeppelin riaffiora con *Communication Breakdown*, un proto-hard rock che non arriva ai tre minuti di durata, ma basta ad annunciare al mondo intero che l'era dei Cream (con Eric Clapton che aveva preceduto Page negli Yardbirds) è ormai superata. I Led Zeppelin induriscono il suono e prendono consapevolezza della loro forza creativa, specie nella conclusiva e monumentale *How Many More Times*, un pezzo di Howlin' Wolf che trascende i generi e offre squarci di blues e passaggi di chitarra corrosivi. John Bonham scandisce i tempi e i cambi di ritmo in maniera martellante e nel suo lungo incedere emergono le citazioni da *The Hunter* di Albert King. I passaggi vocali di Plant e le acide scorribande di Page creano uno sconquasso; ne viene fuori un clima orgiastico ineguagliabile, ponendo l'esecuzione tra le cose più geniali dei quattro musicisti. L'album viene registrato agli Olympic Studios di Londra tra il settembre e l'ottobre del '68. La copertina con il fotogramma del dirigibile andato in fiamme nel 1937, lo Zeppelin LZ 129, viene da un'idea di John Entwistle e Keith Moon degli Who, i quali suggeriscono anche la ragione sociale al gruppo. Il disco viene stampato ufficialmente negli States il 12 gennaio del 1969 e il 28 marzo in Inghilterra. In Italia esce il 3 luglio dello stesso anno. Pubblicata su etichetta Atlantic e distribuita dalla Ri-Fi, l'edizione italiana ha la copertina che si differenzia da quella originale per la scritta "Led Zeppelin" i cui caratteri sono gialli su copertina laminata, a differenza dei caratteri blue di quella inglese. Il numero di catalogo sul fronte copertina è lo stesso utilizzato per le stampe americane (SD 8216), lo troviamo anche sul retro con affiancato quello italiano – ATL-ST 06036 – scritto in caratteri più piccoli. L'etichetta italiana della prima emissione è di colore rossa e nera con l'aggiunta dell'acronimo BIEM. Le stampe successive vengono distribuite con la scritta Led Zeppelin con i caratteri arancio, l'etichetta Atlantic rossa e verde e l'adozione dell'acronimo SIAE. Da questo primo ellepì viene estratto il singolo *Good Times Bad Times / Communication Breakdown*. Il 45 giri viene realizzato il 22 maggio del 1969 (data impressa sulla matrice), ma sull'etichetta viene riportata la data "Aprile 1969". Insieme alla "busta provvisoria" del terzo album, questo primo singolo è il pezzo più ricercato della discografia italiana. Tra le produ-

zioni più oscure della discografia italiana, vanno segnalate due pubblicazioni editoriali del 1970: si tratta di due 33 giri (formato 17 cm di diametro) che contengono estratti dal primo album dei Led Zeppelin, abbinati a brani di altri artisti. Le versioni sono tutte sfumate per renderle della durata di circa due minuti ciascuna. Si tratta di Edizioni Musicali Cielo-Video Disco Promozionale n° 3 (con *Good Time Bad Times*, *Communication Breakdown*, *Your Time Is Gonna Come*) ed Edizioni Musicali Cielo-Video Promozione editoriale n°4 (con *Dazed And Confused*, *Babe I'm Gonna Leave You*, *How Many More Times*, *Black Mountain Side*).





Whole Lotta Love / Living Loving Maid (She's Just A Woman)

45 giri Atlantic ATL NP 03145; 1970 **€ 70**

LED ZEPPELIN II

Whola Lotta Love / What Is And What Should Never Be / The Lemon Song / Thank You / Heartbreaker / Living Loving Maid (She's Just A Woman) / Ramble On / Moby Dick / Bring It On Home

LP Atlantic ATS – ST 06055; 1969 **€ 80**

I Led Zeppelin a Linate, 5 luglio 1971: nelle due foto Robert Plant e John Bonham.

Heartbreaker / Bring It On Home

45 giri Atlantic ATL NP 03162; 1970 **€ 80**

Nonostante il successo in America, i Led Zeppelin stentano a decollare in patria. È la rivista underground «OZ» la prima ad accorgersi della rivoluzione messa in atto da Page e compagni, definendo il primo lavoro "in grado di sfidare ogni immediata categorizzazione" e "una svolta decisiva nella musica rock che solo il tempo sarà in grado di collocare nella giusta prospettiva". Il 1969 scorre quasi totalmente in tour e tra una pausa e l'altra nasce il secondo album, intitolato semplicemente II. Neanche a dirlo, è proprio il pezzo che apre l'album a consegnare i Led Zeppelin alla leggenda: si tratta di *Whole Lotta Love*, ripresa da *You Need Love* di Willie Dixon (1962). Le corde della chitarra iniziano il duro riff, Plant entra con voce graffiante con Bonham e Jones pronti a sostenere ritmicamente i due leader; nella parte centrale, la band si trascina in un delirio di suoni, percussioni deflagranti, urla orgiastiche. Insieme a *Stairway To Heaven*, è il brano più famoso e più diffuso dei Led Zeppelin. La differenza tra il primo e il secondo album è subito evidente: non più il dominio del blues canonico, ma un suono più immediato, duro e pesante, senza trascurare l'altra faccia della band, quella legata al folk, con *Thank You*, un'ammaliante ballata densa di inaspettato romanticismo che Plant ↦

dedica alla moglie Maureen, eseguita su un magnifico tappeto di Hammond steso da John Paul Jones. Il gruppo dimostra di saper mutare costantemente certe dinamiche sonore come in *What Is And What Should Never Be* o in *The Lemon Song*, un blues attinto da Howlin' Wolf (*Killing Foor*) che dal suo lento incedere iniziale si tramuta in un blues-rock hard con inconsuete e vivaci impennate di chitarra. Anche *Bring It On Home* è un hard-blues elettrizzante e appassionante: l'inizio di basso e armonica (suonata da Plant) ricalca gli stilemi più usuali, ma è l'entrata in scena di Page a cambiare le carte in tavola; i toni si alzano, il basso assordante e superlativo di Jones accompagna i riff distorti della chitarra che si fanno via via più incalzanti per un finale arrembante. Ma LED ZEPPELIN II è anche una serie d'idee nuove, come la trascinante e strumentale *Moby Dick* impreziosita dal lunghissimo assolo di batteria di Bonham e la sofisticata *Ramble On* d'ispirazione "tolkieniana". Le istanze hard si magnificano in un pezzo micidiale come *Heartbreaker*: i riff di Page qui sono magistralmente doppiati da un lavoro di Jones al basso che ha del trascendentale; e poi i continui stacchi, le alternanze vocali e l'assolo finale di Page, così esteso da integrarsi con la successiva *Living Loving Maid*. L'album schizza in testa alle classifiche un po' ovunque. Negli Stati Uniti soppianta ABBEY ROAD dei Beatles e anche in Italia il nome Led Zeppelin si fa strada nelle redazioni delle maggiori testate musicali. «Ciao 2001» titola "I Led Zeppelin si abbattono su New York", su «Sorrisi e Canzoni TV» Marco Alliata sentenzia "Più in alto dei Beatles", mentre «Qui Giovani» non ha dubbi: "Sono i primi del mondo". Il 33 giri viene pubblicato in anteprima in America il 22 ottobre del '69 e il 31 dello stesso mese in Inghilterra. In Italia arriva il 23 dicembre. L'album è inciso su etichetta Atlantic sempre con la distribuzione Ri-Fi Records e la copertina è apribile e opaca; mantiene la caratteristica del precedente, ovvero il numero di catalogo americano sulla cover (SD 8236), mentre all'interno oltre allo stesso numero di catalogo si aggiunge quello italiano (ATS-ST 06055). L'etichetta rimane quella rossa e nera con l'acronimo BIEM. Una rarissima e successiva edizione viene distribuita con copertina molto spessa, cartonata e laminata ma distribuita dalla Dischi Ricordi, che mantiene i numeri di catalogo americani in copertina, omettendo, all'interno, il numero di catalogo italiano. Successivamente, le ristampe si presentano con la copertina opaca e la distribuzione Dischi Ricordi – fino al 1975. A partire dal 1976, sono a cura della WEA. Dal 33 giri vengono estratti due 45 giri entrambi del 1970: *Whole Lotta Love/Living Loving Maid (She's Just A Woman)* arriva nei negozi il 15 gennaio, *Heartbreaker/Bring It On Home* il 15 giugno; ambedue sono pubblicati con copertina lucida e opaca. Della copertina opaca di *Heartbreaker* esistono due diverse tirature con altrettante tonalità di colore, una virata verso il giallo ocra e l'altra verso l'arancio. Ricordiamo come la Ri-Fi riservasse un servizio ai negozi: le due date riportate sul retrocopertina D.U. (data di uscita) e l'altra I.C. (inizio cambi) sta a significare che il negoziante in caso di supporti invenduti dal momento della data di "inizio cambi" aveva la possibilità di sostituirli con 45 giri di altri artisti. Nel luglio del '70 la Ri-Fi distribuisce un 45 giri "omaggio" (€ 50) con la presentazione di Renzo Arbore e frammenti di brani della durata di circa un minuto con artisti della propria scuderia: Crosby Stills Nash & Young, Sha Na Na, Iva Zanicchi e altri – i Led Zeppelin sono presenti con *Whole Lotta Love*. Per il circuito dei jukebox, segnaliamo la distribuzione nel dicembre del '69 di *Whole Lotta Love* con Otis Redding sul retro (Atlantic ATL JB 03935). Nel maggio del '70 viene distribuito un Ep dove lo stesso pezzo viene sfumato dopo 3'30" di durata e accompagnato da altri artisti (RI-FI RFE JB 98001). Anche *Heartbreaker* è stato distribuito per lo stesso circuito dei jukebox, in due edizioni differenti: la prima che comprende *Woodstock* di Crosby Stills Nash & Young (Atlantic ATL JB 98006), l'altra i Blues Image (Atlantic RJB JB 98015).

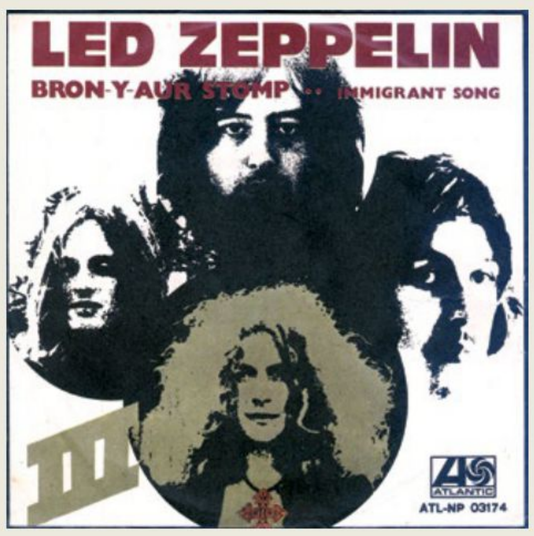
«Qui Giovani non ebbe dubbi: "sono i primi del mondo"»

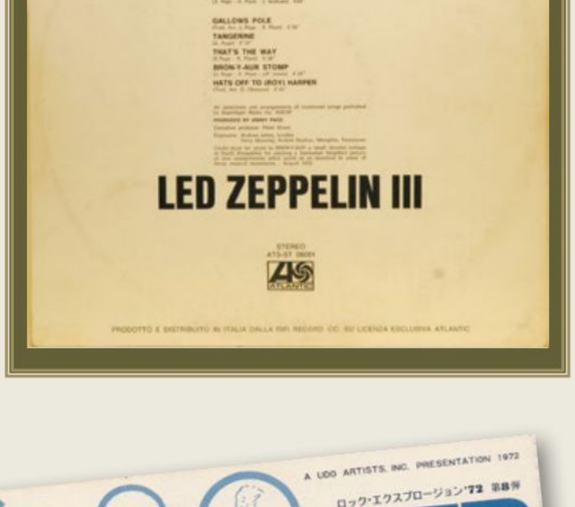
Bonham, Plant e Page con Sandy Denny. La più importante cantante folk britannica duetta con Robert Plant in *The Battle Of Evermore*, contenuta nel quarto album del complesso.

LED ZEPPELIN III

Immigrant Song / Friends / Celebration Day / Since I've Been Lovin' You / Out On The Tiles / Gallows Pole / Tangerine / That's The Way / Bron-Y-Aur-Stomp / Hats Off To (Roy) Harper

- LP Atlantic ATS – ST 06081; 1970 **€ 200** (busta provvisoria)
- LP Atlantic ATS – ST 06081; 1970 **€ 70** (copertina commerciale a busta singola)
- LP Atlantic ATS – ST 06081; 1970 **€ 150** (copertina commerciale apribile)





Bron-Y-Aur-Stomp / Immigrant Song

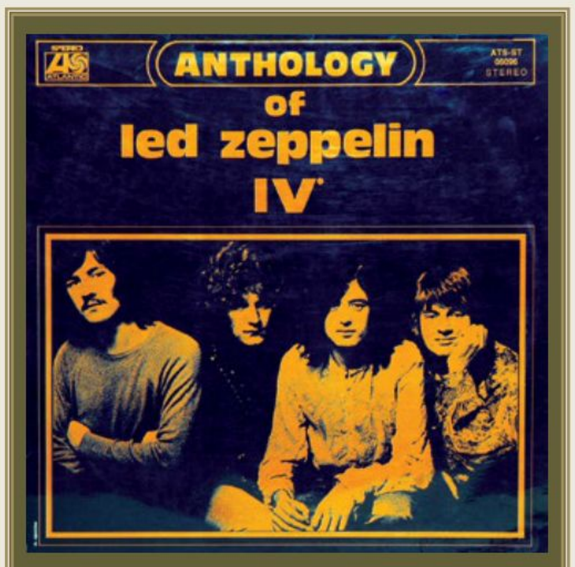
45 giri Atlantic ATL NP 03174; 1970 **€ 50**

Immigrant Song / Hey, Hey, What Can I Do

45 giri Atlantic 45-2777; 1971 **€ 150**

Dopo due anni di incessanti tour, session di studio e attività stravaganti, per la band sembra arrivato il momento di una pausa di riflessione. L'album che seguirà sarà il più controverso e viene partorito dopo che Jimmy Page e Robert Plant decidono di rifugiarsi a Bron-Y-Aur, una bucolica località all'interno del Galles sulle montagne della Snowdonia. Il contesto decisamente rurale spinge i due musicisti a misurarsi con tematiche musicali mai esplorate prima. Il clima di quest'esperienza lo si respira soprattutto nella seconda parte del 33, dove si entra in atmosfere canterburiane, scontentando i fan che si aspettavano un ortodosso seguito musicale dei primi due lavori. Il folgorante inizio di *Immigrant Song* non fa però presagire la svolta acustica: le urla minacciose di Robert Plant sono come un grido di guerra e il ritmo indemoniato imposto dagli altri tre musicisti lo rende uno dei brani più selvaggi del loro repertorio. Dai tumulti di *Immigrant Song* alla contrastata *Friends*, il passo è quasi traumatico: l'arrangiamento d'archi messo in piedi da John Paul Jones, i delicati passaggi percussivi di Bonham, le alchimie di Page sulla sei corde acustica, sottolineano il cambiamento in atto che coinvolge anche la successiva *Celebration Day*: il brano è intenso, il valore del pezzo non è certamente in discussione ma forse manca della necessaria dinamica, tanto che rimane uno dei meno ricordati dell'intera discografia. Con *Since I've Been Loving You* Jimmy Page ci consegna invece uno dei suoi massimi capolavori, un blues ineguagliabile, delicato, sporco, sofferto. Page e Plant si amalgamano, si trovano, s'intrecciano in un duetto memorabile. La voce densa di drammaticità s'inserisce tra le sei corde di Jimmy, che dal canto suo vola alto con assoli vertiginosi. I ritmi di questo finale di facciata non si placano: *Out On The Tiles* chiude in maniera perentoria con un hard-rock che John Bonham trascina con i suoi colpi poderosi. L'excursus d'ispirazione folk, molto cara alle tradizioni inglesi, è tutto sulla seconda facciata che viene introdotta da *Gallows Pole*, un traditional scovato da Page chissà dove e che parte in maniera delicata per finire in un crescendo vibrante. Decisamente suggestiva è la successiva ballata acustica, *Tangerine*, più votata al country d'ispirazione californiana, cui segue *That's The Way*, che per costruzione musicale è forse il pezzo migliore di questa seconda parte del 33. Chiudono *Bron-Y-Aur-Stomp*, un pezzo danzante che Plant dedica al suo cane Strider e un blues acustico di pregevole fattura come *Hats Off To (Roy) Harper*, per solo chitarra e voce (filtrata), dedicata all'amico Roy Harper, conosciuto al Festival di Bath. Sul momento, LED ZEPPELIN III prende tutti in contropiede, l'apertura verso il folk acustico è quantomeno inaspettata e la critica gioca facile a massacrare il disco e a criticare fortemente il complesso. Offesi, Page e compagni decidono di non ↦

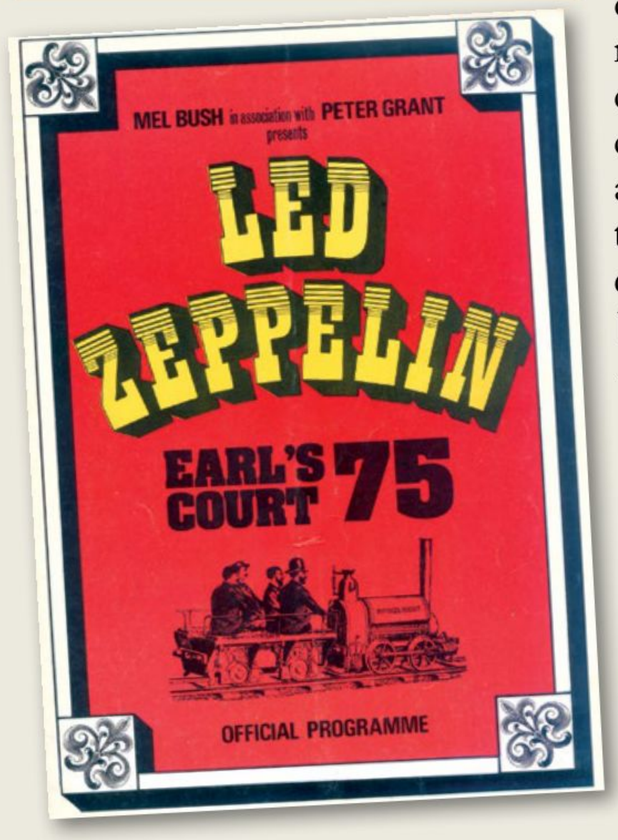
parlare più con la stampa. Col tempo, il lavoro più controverso della band sarà comunque rivalutato e addirittura "ridefinito" come il più completo. LED ZEPPELIN III viene distribuito in Inghilterra il 5 ottobre del 1970, mentre in Italia arriva nei negozi nel settembre dello stesso anno. La copertina laminata apribile con la cosiddetta "rotating wheel" (una ruota girevole al centro della copertina) della prima stampa inglese è molto ricercata ma non quanto la prima emissione italiana. La palpitante attesa per l'uscita del nuovo ellepì coglie impreparata la Ri-Fi, che distribuisce in tutta fretta una tiratura con una copertina etichettata come "Edizione Straordinaria" e "Busta provvisoria". La carta della copertina è di qualità scadente, facilmente deteriorabile, ma l'immagine dei quattro in copertina emoziona e non poco. Gli appassionati si trovano di fronte questo inatteso imprevisto con il negoziante che comunica agli acquirenti di riconsegnare la busta provvisoria, una volta arrivata quella definitiva. In molti ovviamente evitano di farlo, con lungimiranza: di fatto, l'edizione in "anteprima" è oggi un pezzo da collezione ricercato in tutto il mondo. Più tardi, anche la Atlantic italiana mette a disposizione del pubblico la copertina con la ruota girevole ideata da Richard Drew. Sulle tre edizioni, la label rimane quella rossa e nera; scompare il numero di catalogo americano e nel frattempo si è passati dalla sigla BIEM a SIAE. Le stampe immediatamente successive hanno la label rossa e verde e la distribuzione è della Ricordi per poi passare alla WEA. Dal 33 giri vengono estratti due singoli: *Bron-Y-Aur-Stomp / Immigrant Song* pubblicato il 15 ottobre e *Immigrant Song* con l'inedito *Hey, Hey, What Can I Do*. Quest'ultimo viene stampato il 3 febbraio del '71 e distribuito dalla Dischi Ricordi. Per il jukebox abbiamo la stessa accoppiata commerciale del primo 45 giri, ovvero *Bron-Y-Aur-Stomp / Immigrant Song* (Atlantic ATL JB 98018).

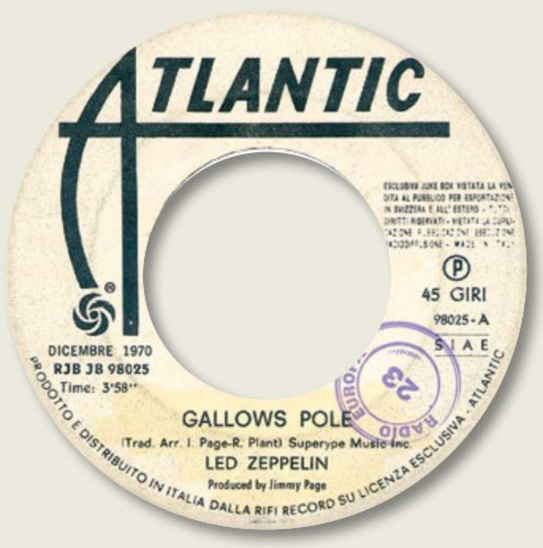


ANTHOLOGY OF LED ZEPPELIN IV

Your Time Is Gonna Come / Living Loving Maid (She's A Woman) / Tangerine / Moby Dick / You Shook Me / Thank You / Baby I'm Gonna Leave You / Gallows Pole / Communication Breakdown / Good Times Bad Times

LP Atlantic ATS-ST 06096; 1970 **€ 150**

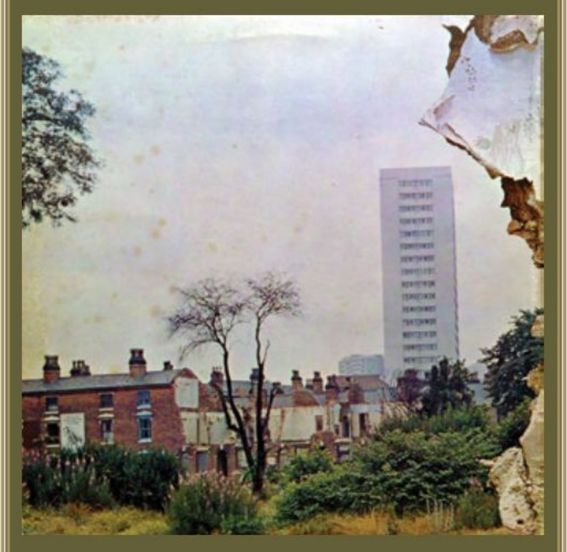




Moby Dick / Gallows Pole

45 giri Atlantic ATL NP 03183; 1970 **€ 20**

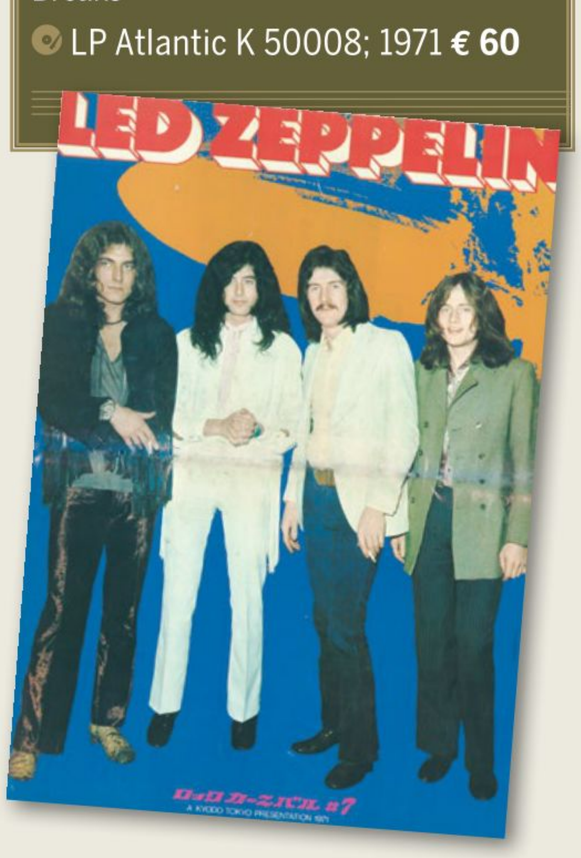
A ridosso della pubblicazione del terzo ellepì, nel dicembre del '70 la Atlantic distribuisce quest'antologia esclusivamente destinata al nostro mercato. Fa parte di una serie di raccolte denominata ANTHOLOGY che comprende altri artisti della stessa scuderia (Crosby, Stills, Nash & Young, Otis Redding, Allman Brothers Band, Wilson Pickett, Aretha Franklin, Iron Butterfly e altri). Ai Led Zeppelin viene assegnato il numero IV della serie, confondendo numerosi acquirenti convinti di trovarsi di fronte il nuovo album, il quarto per l'appunto. La grafica, piuttosto suggestiva, ritrae i Led Zeppelin in un'immagine in monocromia rossa e il 33, che comprende brani estratti dai primi tre album, è molto ricercato dai collezionisti proprio per via della copertina inedita. Questo album non è mai stato ristampato. In concomitanza con questa emissione, sempre nel dicembre del '70 viene distribuito un 45 giri con *Moby Dick* e *Gallows Pole*. L'emissione è esclusiva del nostro Paese ed è distribuita con una copertina generica della Atlantic. La mancanza di una copertina fotografica ha mortificato l'appeal collezionistico di questo 45 giri, la cui quotazione negli anni è rimasta piuttosto contenuta. Per il circuito jukebox, infine, è stato distribuito il brano *Gallows Pole*, abbinato a una canzone dei Cactus (Atlantic RJB JB 98025).



LED ZEPPELIN

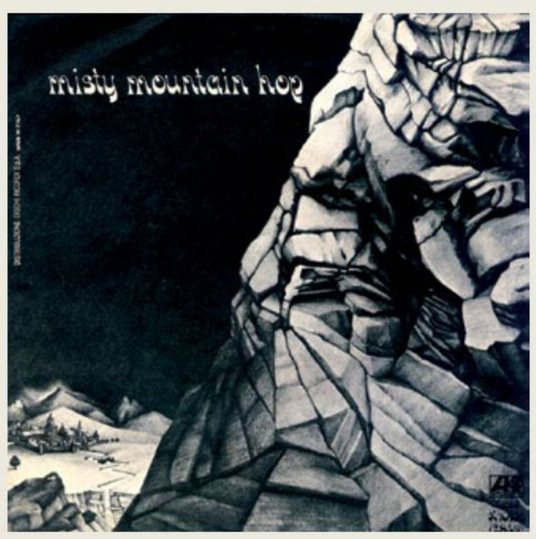
Black Dog / Rock And Roll / The Battle Of Evermore / Stairway To Heaven / Misty Mountain Hop / Four Sticks / Going To California / Whe The Levee Breaks

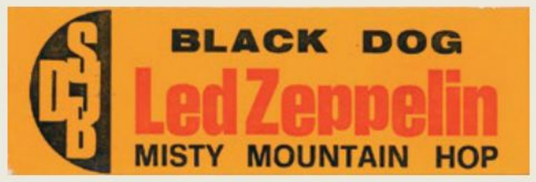
LP Atlantic K 50008; 1971 **€ 60**



Con la sua inconfondibile voce, Robert Plant ha inciso anche un brano di Umberto Bindi, Franco Califano e Nicola Salerno, *La musica è finita (Our Song)*.

***«Since I've Been Loving You,* uno dei vertici espressivi di Robert Plant»**





musicale e severi con se stessi. Prima di arrivare al missaggio finale di questo quarto lavoro, tanti e tali sono gli interventi (voluti soprattutto da Jimmy) che i dirigenti dell'Atlantic devono rimandarne più volte la pubblicazione. Gli Zeppelin puntano a realizzare l'album perfetto e ripartono proprio da quel terzo album così incompreso: il folk canterburiano sperimentato in quei solchi aveva portato nuova linfa vitale alla band, che nel "ritiro" di Bron-Y-Aur abbozza il brano destinato a guadagnarsi il titolo di miglior ballata del secolo: *Stairway To Heaven*. Page e Plant lo modellano e lo rifiniscono fino a raggiungere la stesura perfetta. Ma LED ZEPPELIN IV è anche molto altro. Otto sono i brani che compongono il mosaico: la partenza è con *Black Dog*, una devastante ballata blues-rock con le strofe urlate da Plant senza accompagnamento musicale cui seguono, in alternanza, i complicati giri di chitarra di Page sostenuti dall'asimmetrico e incalzante battito di Bonham. Dal poderoso inizio di *Black Dog*, si passa a *Rock And Roll*, una selvaggia interpretazione del genere citato nel titolo in chiave hard, un pezzo che dal 1972 al 1975 apriva i concerti. Dopo una partenza così veemente e poderosa, si approda nel fantastico e rigoglioso mondo del folk: *The Battle Of Evermore* è una delle melodie più intense della musica inglese, un sound disincantato, con un mandolino che conduce il motivo in un idilliaco intreccio di voci tra Robert Plant e una straordinaria Sandy Denny (ex Fairport Convention). Questo magnetico viaggio è l'anticamera migliore per la citata *Stairway To Heaven*, che chiude la prima facciata. Tanto è stato scritto e tanto è stato già detto in merito a questa canzone e al presunto plagio ai danni di *Taurus* degli Spirit, ma come sosteneva Picasso "i mediocri imitano, i geni copiano". Aggiungiamo che *Stairway To Heaven* rappresenta la perfezione stilistica, l'arte fatta in musica, complice l'assolo meraviglioso di Page che un critico inglese non esitò a descrivere come mistico ("in quel momento Jimmy stava certamente parlando con Dio"). La seconda facciata dell'album vive, per certi versi, all'ombra della prima. La differenza c'è ma non si sente: *Misty Mountain Hop* e *Four Sticks* riassumono l'animo hard del quartetto; Paul Jones si destreggia al piano e Page piazza alcuni riff dei suoi sul primo pezzo, mentre Bonham si destreggia con quattro bacchette sul secondo. In entrambi, la voce meravigliosa di Plant. Il cantante sfodera poi un'interpretazione di altissimo livello nella magia acustica di *Going To California*. Chiude una superlativa e possente ballata blues, una cover di Memphis Minnie, *When The Levee Breaks*. Privo di un titolo ufficiale, nel corso degli anni l'album è stato indicato in maniera generica come "IV", seguendo la cronologia delle pubblicazioni, a volte è stato denominato "Four Symbols" per via dei quattro simboli runici che i quattro componenti hanno adottato e che fanno bella mostra sulla busta interna e sulla label. Il disco viene pubblicato nel novembre del '71 e raggiunge il podio nelle classifiche di tutto il mondo. La stampa italiana mantiene le caratteristiche grafiche di quella inglese: alla copertina apribile segue la busta interna porosa con il testo di *Stairway To Heaven* e i crediti. La distribuzione passa dalla Ri-Fi alla Dischi Ricordi e l'etichetta della Atlantic diventa quella rosso/verde con una banda centrale orizzontale bianca. Il timbro SIAE è quello piccolo di 12 millimetri. Dal 33 viene estratto un 45 giri con l'accoppiata *Black Dog/Misty Mountain Hop*, distribuito all'inizio del '72 pur riportando sulla matrice come data di transfer il 22 dicembre del '71. Una curiosità: per il 45 giri, l'etichetta Atlantic mantiene il vecchio abbinamento rosso/nero. Sono due le edizione distribuite per i jukebox con la stessa accoppiata di brani: una con la dicitura Edizioni Fuori Commercio "MC" e l'altra come Edizione Fuori Commercio "G".

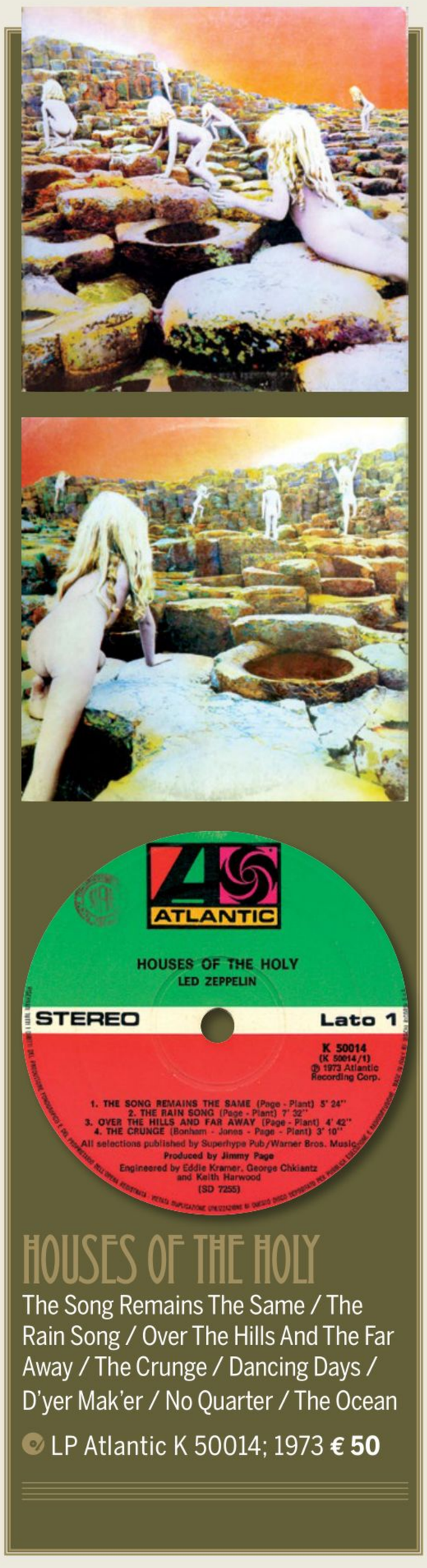
Milano, luglio '71: i Led Zeppelin all'esterno dell'hotel Sonesta. Da sinistra: Robert Plant, John Paul Jones, John Bonham, Jimmy Page.

Black Dog / Misty Mountain Hop

45 giri Atlantic K 10103;

1971 **€ 60**

È da molti considerato il capolavoro degli Zeppelin. Di sicuro, è il loro album più venduto, con all'incirca 40 milioni di copie. Nonostante il successo dei primi tre capitoli, Page e compagni sono inquieti, ostili alla stampa



HOUSES OF THE HOLY

The Song Remains The Same / The Rain Song / Over The Hills And The Far Away / The Crunge / Dancing Days / D'yer Mak'er / No Quarter / The Ocean

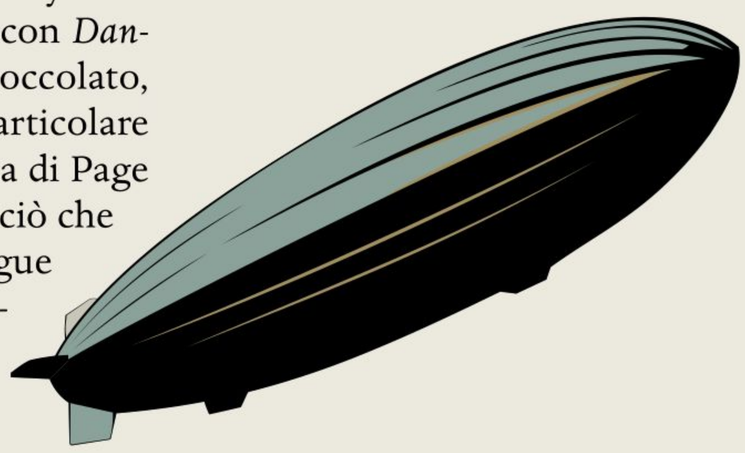
LP Atlantic K 50014; 1973 **€ 50**

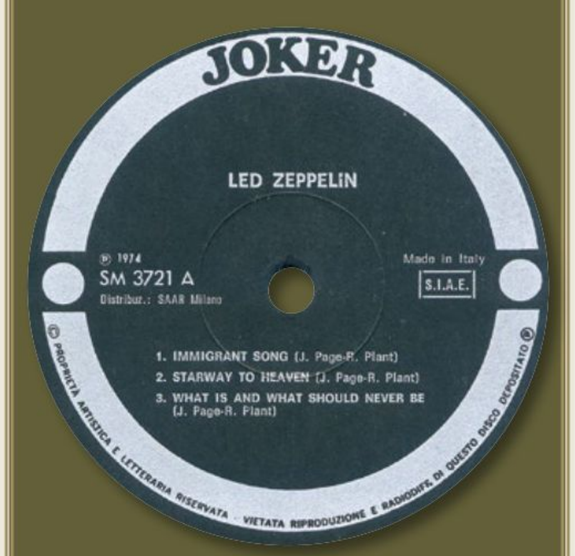
Over The Hills And The Far Away / Dancing Days

45 giri Atlantic K 10328;

1973 **€ 60**

È il primo 33 giri ad avere un titolo tutto suo. Ma a parte questo, cos'altro potevano inventarsi i Led Zeppelin dopo un album epocale come il quarto? Una volta raggiunta la vetta, non si può che scendere, ma i quattro hanno avuto il merito di saperci rimanere, in vetta. La popolarità aumentava a dismisura, come aumentava vertiginosamente la richiesta dei primi Long playing che nel frattempo venivano ristampati. Dal canto loro, essendo musicisti preparati e intelligenti, loro erano consci di aver raggiunto la perfezione e con HOUSES OF THE HOLY provano a restare in alta quota. Da questo punto di vista, questo è un disco di transizione, musicalmente meno coraggioso dei predecessori e quindi un po' più debole, ma nel complesso tutt'altro che disprezzabile. Le sessioni per le registrazioni iniziano nel gennaio del '72 presso gli Olympic Studios di Londra, per poi proseguire negli Electric Lady Studios di New York. Messo da parte lo stile più duro e diretto del rock-blues primordiale, la band si concentra sugli arrangiamenti e sulla costruzione dei vari momenti musicali. Sicuramente manca il colpo di genio, ma il lavoro è elaborato e ricco di idee. A emergere è John Paul Jones, fino a questo momento il più eclissato dei quattro, assoluto protagonista in *No Quarter*, un misterioso affresco dalle atmosfere dark dove fa la parte del leone, coadiuvato dalla voce filtrata e altrettanto suggestiva di Robert Plant. La traccia iniziale è *The Song Remains The Same*, in cui Jones si cimenta in un energico giro di basso sui riff di chitarra di Jimmy Page. Il pezzo disegna continui stacchi vocali e musicali e introduce una malinconica ballata folk, *The Rain Song*. "La canzone della pioggia" ha un inizio tenue, il mellotron di Jones confluisce tra le chitarre morbide e la voce quasi narrante di Plant, per entrare, con l'entrata di Bonham, in una magnetica progressione finale. La mistura folk/rock si ravvisa anche nella successiva *Over The Hills And The Far Away*. Chiude la prima facciata il funky-rock *The Crunge*. Si riparte con *Dancing Days*, un rock dinoccolato, cantato in maniera particolare da Plant con la chitarra di Page che rende bello anche ciò che tanto bello non è. Segue una simpatica ispirazione di Bonham, una ballata reggae (*D'yer Mak'er*) dalla ritmica sostenuta, con la voce di Plant ammiccante come sempre. Della successiva *No Quarter* abbiamo già detto, mentre a chiudere è *The Ocean*, un rock irruento, a tratti volutamente eccessivo ma con il solito finale chitarristico di Page. Pubblicato nel marzo del '73, HOUSES OF THE HOLY, musicalmente non incontra i favori della critica e anche il pubblico si divide. L'album è comunque numero uno negli Stati Uniti, Inghilterra e Germania, mentre in Paesi come Australia, Canada e Italia raggiunge le primissime posizioni. Nel frattempo, la band torna on the road per intraprendere il mastodontico tour mondiale documentato nel film-concerto THE SONG REMAINS THE SAME, che debutterà nelle sale cinematografiche nel 1976. Per la prima volta, la copertina è opera dello Studio Hipgnosis e la Atlantic distribuisce il 33 con una fascia verticale sulla quale viene posto il titolo, che va a coprire le nudità più evidenti dei bambini. L'edizione italiana viene pubblicata sempre su Atlantic con la distribuzione della Ricordi. Il timbro SIAE sull'etichetta è di tipo piccolo, quello da 12 millimetri. La copertina è apribile con all'interno la busta di tipo porosa che contiene i crediti e i testi. Dal 33 viene estratto anche un singolo, realizzato il 30 maggio: *Over The Hills And The Far Away/Dancing Days*. Anche in questo caso l'Atlantic, per l'etichetta, utilizza la vecchia colorazione rossa e nera. Per il circuito dei Jukebox viene pubblicato un 45 giri con *The Ocean*, abbinata a *Already Gone* degli Eagles (Atlantic j.b. 55), mentre il singolo ufficiale, quello con *Over The Hills And The Far Away*, esce anche in edizione promozionale (Atlantic JBS K 10328) con tre diverse tirature che hanno piccole varianti nell'etichetta.





LED ZEPPELIN

Immigrant Song / Stairway To Heaven / What Is And What Should Never Be / Whole Lotta Love / Minnesota Blues / The Lemon Song

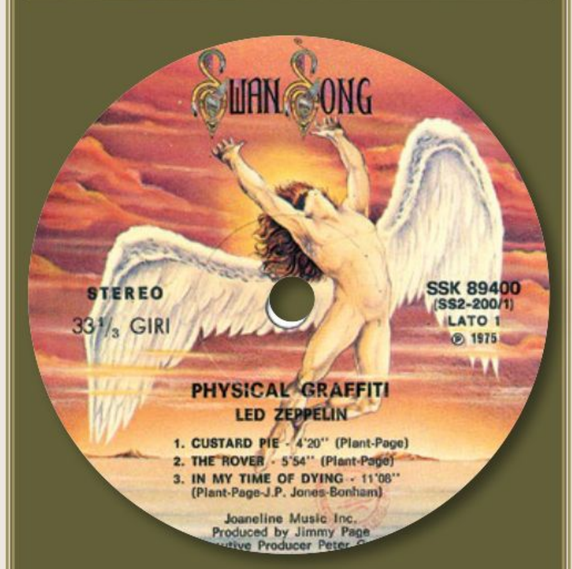
LP Joker SM 3721; 1974 **€ 80**

«John Paul Jones: sale in cattedra su HOUSES OF THE HOLY»

John Paul Jones, il più riservato dei quattro. Il suo contributo all'economia sonora del gruppo, però, non è mai stato messo in discussione.

Nel 1974 compare nelle scaffalature dei negozi italiani un album dei Led Zeppelin senza titolo pubblicato dalla Joker, etichetta del gruppo Saar. A distanza di 45 anni, ancora non è chiaro come sia stato possibile per Walter Guertler (proprietario della Joker) pubblicare in "versione ufficiale" un bootleg e farla franca nei confronti dei Led Zeppelin e della loro casa discografica. Già, perché questa pubblicazione solo italiana, priva di crediti se non i titoli sulla copertina, è a tutti gli effetti un live clandestino. In effetti, poteva essere scambiata per una semplice antologia, tanto più che il catalogo della Joker comprendeva indistintamente musica folk tradizionale, musica classica, marce militari, canti alpini, musica leggera e ballabile, il tutto con un livello artistico, grafico e di resa sonora di livello piuttosto basso. A rappresentare queste eccezioni rock, nel catalogo c'erano tre dischi di Jimi Hendrix, AT HIS BEST VOL. I, II e III. Tornando ai Led Zeppelin, la scaletta viene da una registrazione di un concerto londinese del 1971. Il bootleg era già stato distribuito nel 1972 dalla TMOQ (Trade Mark Of Quality) con il titolo STAIRWAY TO HEAVEN. Il disco della Joker prevede tre brani per facciata e si apre con un'esecuzione mozzafiato di *Immigrant Song*, impreziosita da un superlativo assolo di Page, cui seguono una magica *Stairway To Heaven* e una buona versione di *What Is And Should Never Be*. La seconda facciata è in realtà occupata dalla lunga versione di *Whole Lotta Love*, che all'epoca gli Zeppelin usavano come medley, inserendo altri brani, in questo caso *Boogie Woogie*, *That's Allright* e *Mess O' Blues* (un classico blues ripreso da numerosi artisti, tra i quali Elvis Presley). Quest'ultima viene qui indicata come *Minnesota Blues*, mentre di *The Lemon Song* (indicata come terzo brano) non si trova traccia. In ogni caso, per il nostro mercato questo live è da considerarsi un disco "ufficiale" pur essendo privo di licenza Atlantic o di autorizzazione del gruppo (infatti, la Joker lo registrò regolarmente presso la SIAE). Una delle massime eminenze in tema Led Zeppelin, Robert Godwin, descrive

in un'intervista il suo primo impatto con questo album: "Era il 1975, mi trovavo a Montreal, in St Catherine Street, quando ho visto la vetrina di un negozio di dischi che mi ha attirato come una mosca sul miele: c'era un album dei Led Zeppelin che non avevo mai visto prima, con il titolo di una canzone che non avevo mai ascoltato!!!". Il 33 giri, dopo una prima tiratura, viene ristampato con una grafica anonima con l'eliminazione dell'immagine della band in copertina (**€** 35). Sul retro, il fitto elenco di titoli della Joker rimane lo stesso della prima tiratura.



PHYSICAL GRAFFITI

Custard Pie / The Rover / In My Time Of Dying / Houses Of The Holy / Trampled Under Foot / Kashmir / In The Light / Bron-Y-Aur / Down By The Sea Side / Ten Years Gone / Nightflight / The Wanton Song / Boogie With Stu / Black Country Woman / Sick Again

2LP Swan Song SSK 89400; 1975 **€ 80**

Trampled Under Foot / Black Country Woman

45 giri Swan Song K 19402; 1975
€ 150

Scaduto il contratto con l'Atlantic, il manager Peter Grant fonda d'accordo con i Led Zeppelin una propria etichetta, la Swan Song. Questo permette al gruppo una più ampia libertà artistica e la possibilità di annoverare tra le proprie fila altri artisti in sicura autonomia (su tutti i Bad Company e i Pretty Things). Il simbolo della label trae ispirazione da un dipinto di William Rimmer esposto al Museum of Fine Art di Boston, Evening, Fall of Day. PHYSICAL GRAFFITI certifica anche il grande ritorno, e per certi aspetti rappresenta la seconda giovinezza della band. Dopo gli attacchi trasversali della critica, il gruppo trascorre il 1974 in assoluto riposo, senza fare concerti; c'è da realizzare un disco che metta a tacere le maldicenze e i dubbi sulla band. Ci riesce con un doppio album che metterà d'accordo tutti, veramente tutti: alla sua uscita, alla fine di febbraio del '75, il disco raggiunge immediatamente la prima posizione negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. E stavolta anche la critica, di solito piuttosto feroce con la band e con Peter Grant in particolare, applaude: «Melody Maker» in uno special preview definisce i musicisti "pure genius", mentre in Italia Enzo Caffarelli su «Ciao 2001» inizia dicendo che "c'è tanta carne al fuoco in questo doppio album…" e conclude definendolo "un album importante, assolutamente da ascoltare". Il concetto che emerge sin da subito è il clima ruvido, accattivante, straripante della prima facciata con l'iniziale rock-blues *Custard Pie* e con la splendida *The Rover* (uno scarto dal quinto Lp), un effettato hard-rock che introduce uno dei pezzi migliori del *33*, la drammatica e debordante *In My Time Of Dying*. È un traditional che Bob Dylan aveva già registrato nel 1962 per il suo primo album e che qui assume contorni smisurati; del vecchio canto non v'è più traccia, la dilaniante versione zeppeliniana è superlativa con un Plant stellare, la ritmica maestosa di Bonham e l'estro di Page a sugellare l'impianto di questa prima facciata. La seconda si apre con il ripescaggio di *Houses Of The Holy*, che doveva essere la title-track del quinto ellepì, seguita dal funky-blues *Trampled Under Foot*; entrambe fanno da anticamera a un brano evocativo e immenso come *Kashmir*. Il testo è di Robert Plant e scritto durante un suo viaggio in Marocco nel '*73*; la manifesta ambizione di Page e l'uso di una sezione di archi sintetizzati da parte di Jones generano un inquietante percorso musicale, un incontro tra Oriente e Occidente. Per la band, è un ulteriore passo in avanti. In un'intervista, lo stesso Jimmy Page dirà: "In quella canzone non manca nulla". PHYICAL GRAFFITI rappresenta anche un punto di rigenerazione, una sorta di riqualificazione artistica di quanto già espresso in precedenza: alle già citate *Houses Of The Holy* e *The Rover* troviamo sulla terza facciata sia *Bron-Y-Aur* che *Down By The Seaside*, tratte dalle session del terzo album, due situazioni acustiche maturate entrambe proprio nell'agreste ritiro in Snowdonia. A completare i ripescaggi, una briosa *Boogie With Stu* (dove Stu sta per Ian Stewart, il pianista presente in alcune session) registrata ai tempi del IV e *Black Country Woman*, altra incursione nei territori folk-blues risalente ai tempi di HOUSES OF THE HOLY dove Plant, con l'intercalare della sua timbrica vocale, va a definire un dialogo a due. I restanti pezzi sono comunque meritevoli di attenzione: da *Ten Years Gone*, che scorre via in una commistione tra chitarre acustiche e svisate elettriche e un Plant passionale, a *In The Light,* che stilisticamente ricorda *Kashmir* con un Paul Jones che gioca molto con le tastiere in un continuo cambio di armonie. E poi, tre rock tirati: *Night Flight*, *The Wanton Song* e la conclusiva *Sick Again*, un possente dialogo tra chitarra e batteria. Per i Led Zeppelin sono di nuovo tempi di gloria. Addirittura, negli Stati Uniti tutti i loro Lp vengono ristampati e rientrano prepotentemente in classifica, segno questo che una nuova generazione di fan li sta scoprendo. Tutto ciò avviene anche in Italia, dove sull'onda emotiva del nuovo album anche la Atlantic locale ristampa il catalogo. Nell'edizione italiana, PHYSICAL GRAFFITI mantiene tutte le caratteristiche grafiche dell'originale inglese. La copertina, uno scatto reale di un condominio di St Mark's Street di New York, si presenta come un incastro dovuto al tipo di fustellatura che diventa un gioco di finestre da cui si possono scrutare le più svariate immagini di vita quotidiana, fino alle lettere che compongono il titolo dell'album.

«PHYSICAL GRAFFITI rappresenta la seconda giovinezza della band»

Il disco esce per la Swan Song con la distribuzione Ricordi – le copie con distribuzione WEA sono quindi ristampe. Il timbro SIAE sulla label è ancora di tipo piccolo. Per il mercato italiano, dal *33* viene estratto un *45* giri con una copertina tra le più accattivanti di sempre: Trampled Under Foot/Black Country Woman.

PRESENCE

Achilles Last Stand / For Your Life / Royal Orleans / Nobody's Fault But Mine / Candy Store Rock / Hots On For Nowhere / Tea For One

LP Swan Song W 59402; 1976 **€ 40** (con adesivo)

L'euforia intorno al "Dirigibile" non si è ancora placata. Per capire l'attuale forza mediatica e commerciale della band, basti pensare che PRESENCE ottiene il disco di platino negli USA solo sulla base delle prenotazioni e diventa disco d'oro in patria lo stesso giorno della sua uscita. La tournée americana è da record: l'euforia del pubblico è alle stelle. Memorabili rimangono le date all'Earls Court di Londra, definite da più parti tra le migliori nella storia del complesso. Pubblicato su scala mondiale nel marzo del '76, PRESENCE mostra molte analogie con il suono di PHYSICAL GRAFFITI, ma manca della stessa freschezza creativa tanto che brani come *Hots For Nowhere*, *Royal Orleans* e la sinceramente trascurabile *Candy Store Rock* nulla aggiungono alla formidabile carriera discografica del gruppo. Il risultato complessivo è un buon album di rock puro. Nella splendida cantata blues *Tea For One*, gli Zeppelin sembrano inseguire loro stessi, quelli di *Since I've Been Loving You*. Ma allora, PRESENCE com'è? Ha qualcosa che lo possa far vivere di luce propria? La risposta sta in tre pezzi: *Achilles Last Stand*, *Nobody's Fault But Mine* e *For Your Life*. Il primo è forse l'ultimo capolavoro della band: vero assalto all'arma bianca, è un pezzo granitico, sporco, e negli oltre 10 minuti di durata mostra tutta la parte ruvida e potente della band. John Bonham sembra indemoniato sui tamburi, il lavoro sulla sei corde di Page è impareggiabile, gli assoli epici, il basso di Jones giganteggia e rivaleggia con le linee della chitarra. Robert Plant imposta, urla, canta meravigliosamente. Un episodio che da solo può salvare la vita di un album, che può modificare la qualità e il giudizio di un intero lavoro – in poche parole, è ciò che probabilmente mancava a HOUSES OF THE HOLY. A irrobustire ulteriormente PRESENCE c'è *For Your Life*, un pregevole hard-blues costruito sulla chitarra di Jimmy e sul quale la ritmica ha un ruolo energico laddove Bonham risponde picchiando duro, e la voce di Plant alterna le parti regolari a momenti più aggressivi. Infine *Nobody's Fault But Mine*, un heavy-blues costruito su effetti metallici impressi da un infinito Jimmy Page con il quale duetta la voce di Plant nell'accordo iniziale e centrale; segue un assolo all'armonica di Robert, poi Page dilaga con la chitarra, infine tutti insieme in un finale tumultuoso. Registrato ai Musicland Studios di Monaco, il disco inizialmente doveva titolarsi OBELISK, in virtù dell'oggetto scuro che campeggia in ogni fotogramma dell'album (chiamato Object). In Italia, ottiene un buon riscontro commerciale anche se in generale PRESENCE viene anche penalizzato dall'uscita del film-documentario e doppio album THE SONG REMAINS THE SAME, nell'ottobre dello stesso anno. La copertina è apribile e nelle prime stampe c'è un adesivo trasparente con i titoli dei brani. All'interno la busta contiene illustrazioni e i crediti. Da questo momento, a distribuire la Swan Song nel nostro Paese è la WEA, facente capo alle Messaggerie Musicali. Sulla label il timbro SIAE è di tipo grande (15 millimetri di diametro). Dal *33* non viene estratto alcun singolo per il mercato italiano.

THE SONG REMAINS THE SAME

Rock And Roll / Celebration Day / The Song Remains The Same / The Raing Song / Dazed And Confused / No Quarter / Stairway To Heaven / Moby Dick / Whole Lotta Love

2LP Swan Song W 89402; 1976 **€ 80**

È l'album più atteso: il doppio live va a colmare un vuoto inammissibile per una band di tale livello, ma anche ad arginare una discografia parallela e non ufficiale sempre più estesa. Infatti, i Led Zeppelin sono da tempo nel mirino dei produttori di bootleg. Sicu-

Il picchiatore per eccellenza del rock, John Bonham. Alla sua morte, avvenuta il 25 settembre del 1980, i suoi compagni non hanno dubbi: l'avventura dei Led Zeppelin è finita.

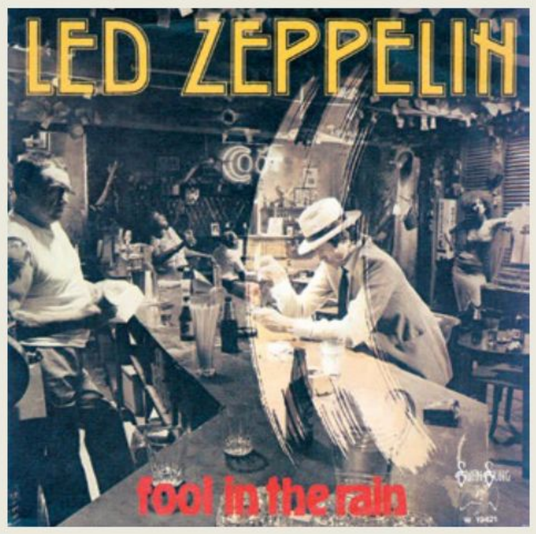
«In *Achilles Last Stand*, John Bonham sembra indemoniato sui tamburi»

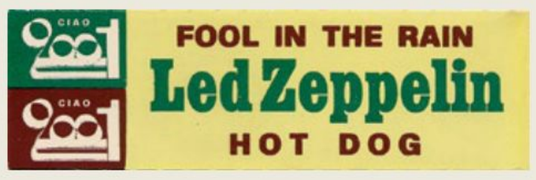
ramente questa di *The Song Remains* non è la migliore performance concertistica dei Led Zeppelin, e i pezzi selezionati per il 33 giri sono registrati in maniera un po' raffazzonata, ma il fatto che l'evento sia parallelamente accompagnato da un film-concerto da godersi comodamente in poltrona davanti al grande schermo, diventa una testimonianza a dir poco eccitante. L'evento è un fatto epocale soprattutto in Italia. Nel giorno della prima Nazionale al cinema Capranichetta di Roma (il sottoscritto c'era), una folla gremiva l'antistante piazza Capranica già molte ore prima dell'apertura della sala. L'attesa di vederli "dal vivo" in Italia (a parte la drammatica e veloce apparizione al Vigorelli) era tale e tanta che l'impressionante folla sembrava in procinto di assistere a un reale concerto dal vivo. Il doppio album è il riassunto delle tre serate registrate tra il 27 e il 29 luglio del '73 al Madison Square Garden di New York. L'album ha momenti di alta tensione creativa, ma in altri mostra segni di pesantezza – in *Moby Dick*, l'assolo di Bonham, per quanto tecnico, è troppo lungo, e la mezz'ora di *Dazed And Confused* diventa un fatto di ego e spettacolarità per Jimmy Page, che gioca a lungo con l'archetto di violino. Il resto però è veramente eccellente: l'entrata esaltante con *Rock And Roll*, la perfetta interpretazione di *Celebration Day*, qui più vigorosa del solito, fino alla suggestiva ed eterea *The Rain Song*. Molto sanguigna la versione della title-track e molto ad effetto quella di *No Quarter*, con l'elegante pennellata tastieristica di John Paul Jones. La regina delle canzoni, *Stairway To Heaven*, nella prima parte mantiene il suo candore naturale ma quando Bonham dà il la con la sua entrata, Jimmy spalanca le porte a due sublimi assoli. Il finale con la parte urlata di Plant è da brividi. La conclusione del disco è affidata all'altro pezzo epico, *Whole Lotta Love*: l'inizio segue il suo classico iter effervescente, per poi abbandonarsi in esperimenti elettrizzanti, fino ad arrivare dopo quasi 15 minuti a un finale torrido. Inutile dire che l'effetto di ascolto e visione delle immagini del film hanno un fascino maggiore. E non da meno è il fatto che sulla pellicola si possono vedere e ascoltare brani quali *Black Dog*, *Heartbreaker* e *Since I've Been Loving You*, non trasferiti su vinile. L'ellepì è pubblicato in Italia nel dicembre del '76. La copertina del doppio è apribile e satinata con le due illustrazioni del fronte e retro in rilievo (embossed sleeve). All'interno ci sono otto pagine a colori con fotogrammi tratti dal film, note di Cameron Crowe e crediti. Il disco è distribuito dalla WEA e il logo dell'acronimo SIAE è quello di seconda generazione da 15 millimetri. Dal doppio viene estratto un 45 promozionale per il circuito jukebox con *Rock And Roll* abbinato a *Disco Inferno* dei Trammps (Swan Song Promo 028). Il pezzo dei Led Zeppelin è però sfumato nel finale, nel momento in cui John Bonham esegue le rullate conclusive.

IN THROUGH THE OUT DOOR

In The Evening / South Bound Saurez / Fool In The Rain / Hot Dog / Carauselambra / All My Love / I'm Gonna Crawl

LP Swan Song W 59410; 1979 **€ 40** (con busta esterna); **€ 250** (tutte e sei le varianti con buste esterne)





Fool In The Rain / Hot Dog

45 giri Swan Song W 19421; 1980 **€ 40**

Il titolo scelto per il nuovo album si rivelerà profetico: "Attraverso la porta d'uscita!" è un po' come dire "stiamo uscendo di scena". Così purtroppo sarà, anche se nessuno lo sapeva ancora. Il disco esce il 20 aprile del '79, a tre anni esatti da PRESENCE. Pronto da diverso tempo, sarebbe dovuto uscire in concomitanza con le due date del Festival di Knebworth, ma slitta di una decina di giorni. L'attesa è tale che una volta distribuito nei negozi, balza al primo posto in Giappone, Stati Uniti, Nuova Zelanda, Inghilterra e Germania (in Italia si attesta intorno all'ottava posizione). La gestazione è stata alquanto sofferta: i dissapori tra i due leader, Plant e Page, affiorati in un recente passato si erano acuiti, e complici alcuni fatti (un malore di Jimmy durante una tournée, le grane di Bonham per aver picchiato un promoter di Bill Graham e la perdita, per Plant, del figlioletto Karac di 5 anni) mette fine al periodo d'oro della band. Alla sua pubblicazione, la stampa inglese («New Musical Express» in testa) ci va giù duro e lo stronca, definendolo troppo morbido e proteso verso le tastiere di Paul Jones, e paragonando gli attuali Zeppelin a vecchi dinosauri. L'americano «Billboard» si schiera invece dalla loro parte. L'album è sicuramente il meno riuscito della loro fantastica discografia, eppure l'inizio non è così male: *In The Evening*, introdotta dal synth, mostra un certo equilibrio tra l'elettronica e gli altri strumenti e fila via in maniera solida, seguita dall'altrettanto granitica *South Bound Suarez*, un rock dove Jones si ritaglia un ruolo decisivo al piano. Da dimenticare il country-western quasi fastidioso di *Hot Dog*, seguito da un rock senza pretese, con densi richiami al reggae, che nulla aggiunge alla band. La seconda facciata si annuncia con i 10 minuti di *Carouselambra*, allestita finemente da Paul Jones, che nelle intenzioni della band doveva essere il punto focale dell'album. Il mancato apporto di Jimmy Page si fa notare e la composizione sembra in un certo senso incompiuta. I toni sofferti e drammatici dei vecchi Zeppelin riaffiorano grazie a *All My Love*, ballata malinconica (anche se a tratti resa pomposa dall'arrangiamento centrale) con un testo dedicato da Plant allo scomparso Karak. In definitiva, è proprio questo il pezzo migliore insieme a *In The Evening* e a *I'm Gonna Crawl*, che chiude il 33 giri riproponendo il tessuto musicale più congeniale al quartetto,

Jimmy Page con la sua celebre Gibson a doppio manico. Il chitarrista è il custode di tutti gli archivi dei Led Zeppelin ed è lui a curare ogni operazione discografica che riguarda il complesso.

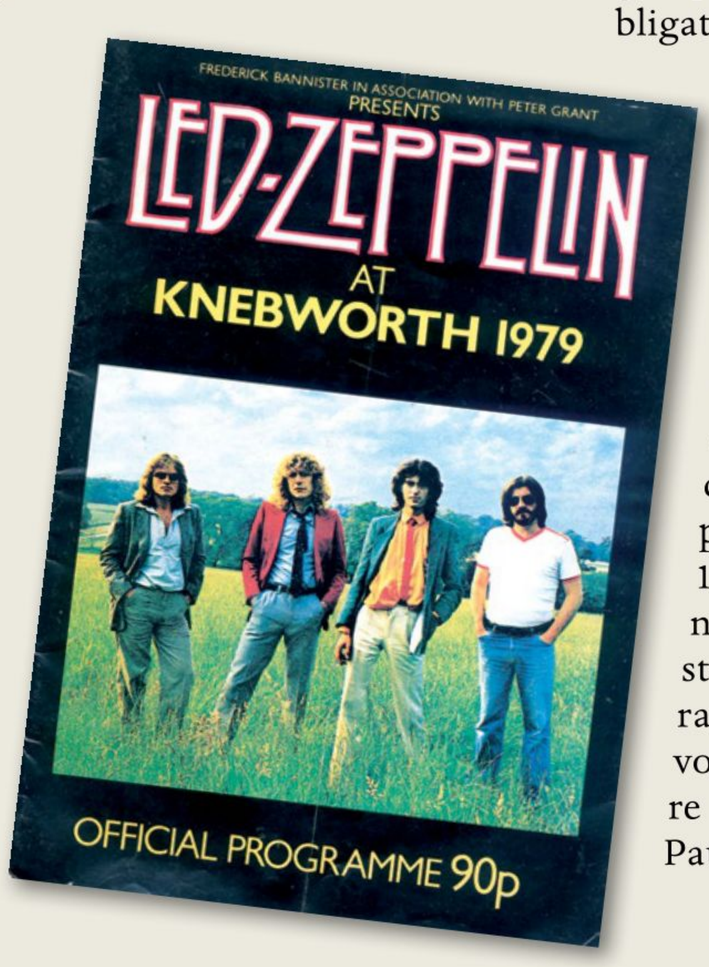
«All'indomani di IN THROUGH THE OUT DOOR, Jimmy Page pensa già a un nuovo album»

gliore". Non ce ne sarà il tempo: il 25 settembre John Bonham verrà trovato morto nella villa di Jimmy Page, dove si trovava per alcune prove. I Led Zeppelin sono al capolinea: il 4 dicembre un commosso comunicato ne sancirà la fine ufficiale. IN THROUGH THE OUT DOOR esce sul mercato con una sovra-copertina tipo carta da pacco, sulla quale è riportato il titolo e il nome della band. All'interno della busta si trova la copertina vera e propria, curata da Storm Thorgerson dello studio Hipgnosis e diffusa con sei diverse immagini, ognuna delle quali ritrae uno scatto con sette persone all'interno di un bar. Le immagini virano sul color seppia e inquadrano la scena dal punto di vista di ciascuno dei soggetti presenti. Le sei copertine sono contraddistinte dalle lettere che vanno dalla A alla F, impresse sulla costina laterale. La busta interna contiene i crediti e due illustrazioni che si possono colorare se sfregate con un panno umido. Dal 33 giri è stato estratto un 45 giri (*Fool In The Rain/Hot Dog*) che ha fatto registrare scarsissime vendite. Dello stesso 45 giri esiste il supporto promozionale con etichetta Swan Song bianca e uguale numero di catalogo, nonché un'edizione promozionale con copertina generica che abbina sempre *Fool In The Rain* a *Hot Dog* e caratterizzata dalla scritta "Disco promozionale" e dalla sigla Promo 097.

CODA

We're Gonna Grove / Poor Tom / I Can't Quit You Baby / Walter's Walk / Ozone Baby / Darlene / Bonzo's Montreaux / Wearing And Tearing

LP Swan Song W 7 900511; 1982 **€ 40**



il blues. Jimmy Page è comunque insoddisfatto e dopo la pubblicazione di IN THROUGH THE OUT DOOR la sua reazione si fa sentire: "Io e Bonham abbiamo cominciato a discutere circa il nuovo album, che avrà un'impostazione rock; sarà sicuramente migliore". Non ce ne sarà il tempo: il 25 settembre John Bonham verrà trovato morto nella villa di Jimmy Page, dove si trovava per alcune prove. I Led Zeppelin sono al capolinea: il 4 dicembre un commosso comunicato ne sancirà la fine ufficiale. IN THROUGH THE OUT DOOR esce sul mercato con una sovra-copertina tipo carta da pacco, sulla quale è riportato il titolo e il nome della band. All'interno della busta si trova la copertina vera e propria, curata da Storm Thorgerson dello studio Hipgnosis e diffusa con sei diverse immagini, ognuna delle quali ritrae uno scatto con sette persone all'interno di un bar. Le immagini virano sul color seppia e inquadrano la scena dal punto di vista di ciascuno dei soggetti presenti. Le sei copertine sono contraddistinte dalle lettere che vanno dalla A alla F, impresse sulla costina laterale. La busta interna contiene i crediti e due illustrazioni che si possono colorare se sfregate con un panno umido. Dal 33 giri è stato estratto un 45 giri (*Fool In The Rain/Hot Dog*) che ha fatto registrare scarsissime vendite. Dello stesso 45 giri esiste il supporto promozionale con etichetta Swan Song bianca e uguale numero di catalogo, nonché un'edizione promozionale con copertina generica che abbina sempre *Fool In The Rain* a *Hot Dog* e caratterizzata dalla scritta "Disco promozionale" e dalla sigla Promo 097.

Siamo ai titoli di coda! A quasi due anni dalla scomparsa di John Bonzo Bonham viene pubblicato questo 33 giri postumo. La scelta è obbligata per motivi contrattuali e siccome per Jimmy Page e compagni la questione Led Zeppelin si era conclusa lo stesso giorno della prematura scomparsa di Bonham, si decide di realizzare una raccolta di brani inediti che occupano uno spazio temporale che va dal 1969 al 1978. Page cura da vicino questo lavoro nel suo studio dello Berkshire durante l'estate dell'81 e una volta ottenuto il benestare da Robert Plant e John Paul Jones, inizia il lavoro di missaggio. I brani di CODA sono otto in tutto, e l'inizio è affidato a *We're Gonna Groove* del giugno del '69 e scartato dal secondo album. Per un certo periodo, veniva usato per aprire i concerti e poi fu sostituito da *Immigrant Song*. Segue *Poor Tom*, registrata nel giugno del '70 e intrisa delle atmosfere bucoliche di LED ZEPPELIN III. Poi c'è una versione live di *I Can't Quit You Baby* registrata alla Royal Albert Hall di Londra. In realtà, si tratta del soundcheck pomeridiano effettuato qualche ora prima del concerto serale del 9 gennaio del '70. La prima facciata si chiude con *Walter's Walk*, registrata nel maggio del '72, un ottimo pezzo con un energico Page alla chitarra, ben sostenuto da Bonham alla batteria; probabilmente meritava di entrare nella scaletta di HOUSES OF THE HOLY. Sulla seconda facciata, a parte Bonzo Montreaux, un esperimento di Bonham alla batteria del settembre del '76, ci sono tre brani registrati a Stoccolma durante le session per IN THROUGH THE OUT DOOR: *Ozone Baby*, *Darlene* e *Wearing And Tearing* ci offrono spunti sonori che ci fanno capire come i Led Zeppelin non fossero affatto diventati dei dinosauri, come tanti detrattori della stampa specializzata e le nuove leve del punk sostenevano. La risposta sta soprattutto in *Wearing And Tearing* e stupisce il fatto che solo qualche anno prima Jimmy Page non abbia voluto inserirla nell'ultimo album: è un assalto dai ritmi forsennati, un pezzo che imprime una forza devastante con la carica emotiva di Plant alla voce. A stento si riconosce che possa far parte delle sessioni legate all'ultimo 33 giri da studio e suona come la risposta finale e definitiva dei Led Zeppelin. Resta il rammarico di ciò che poteva ancora essere, e non è stato. CODA viene pubblicato in Italia il 12 novembre dell'82 e le caratteristiche della copertina sono identiche a quelle dell'originale inglese. La copertina è apribile e satinata con il titolo in rilievo. La busta interna contiene i crediti delle canzoni. Il disco è distribuito dalla WEA Italiana.

LED-ZEPPELIN

Bimestrale - Prezzo di copertina 9.90 €
www.stonemusic.it
redazione@stonemusic.it

Business Unit Manager: Alessandro Agnoli

La Divisione Musica di Sprea edita anche:

HARD ROCK MAGAZINE VINILE PROG STONE MUSIC

Impaginazione: Andrea Carpani

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI) - Italia
P.I. 12770820152 - Iscrizione Camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci al +39 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Maverick Greissing (Consigliere Delegato)

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani- fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. +39 0292432244
emanuelamapelli@sprea.it
Events Production: Giulia Sprea (Mind Srl) - giulia@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano - Tel. +39 02 92432295 / 440
distribuzione@sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re - Tel . +39 02 92432262 - gabriellare@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian

Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali, Alessandra D'Emilio, Roberta Tempesta, Elisa Croce, Laura Vezzo, Laura Galimberti, Michela Lampronti, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato, Milena Sacchi
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Sara Palestra, Danilo Chiesa, Désirée Conti - amministrazione@sprea.it

Classic Rock, testata registrata al tribunale di Milano il 16/03/2011 con il numero 145. ISSN: 2039-649X

Direttore responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia S.r.l. - 20090 Segrate (MI)

Distributore per l'Estero:
SO.DI.P S.p.A. Via Bettola, 18
20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel. +39 02 66030400 - Fax +39 02 66030269 - sies@sodip.it - www.sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A. Via Tiberio Claudio Felice, 7- 84131 Salerno

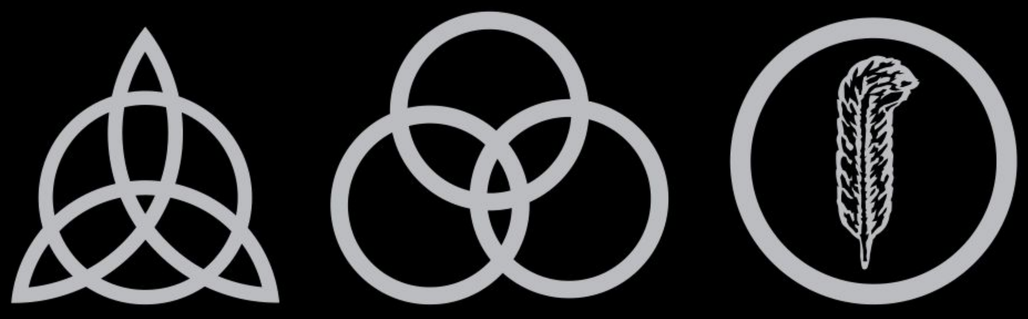
Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Classic Rock e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

Zoso

L'hard rock dei Led Zeppelin era sicuramente destinato a dominare le classifiche mondiali: la voce suadente e le movenze studiate del frontman Robert Plant assieme agli straordinari assoli di chitarra dell'indiscusso maestro del riff, Jimmy Page, erano già di per sé un mix fenomenale, arricchito dall'esplosività della batteria di John Bonham e di John Paul Jones. Una band che, soprattutto dal vivo, non aveva rivali.



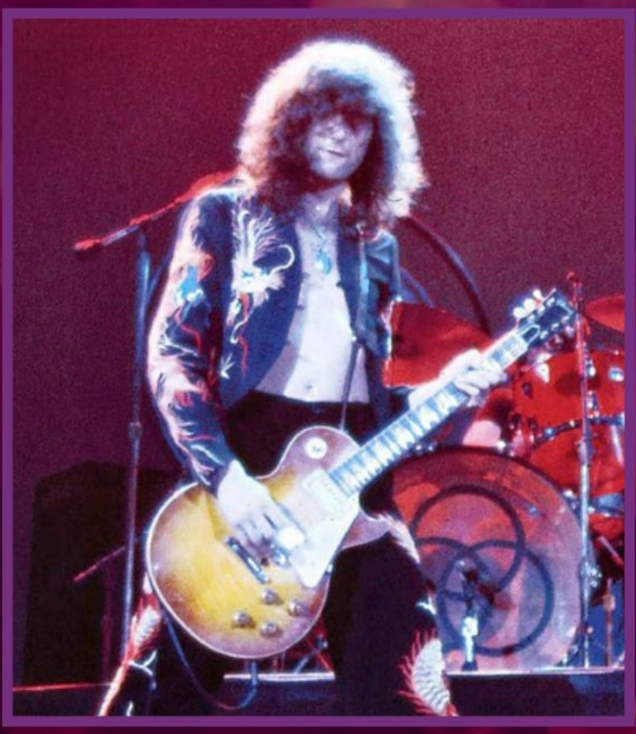
LED ZEPPELIN

LED ZEPPELIN III

Uno scioccante cambio di rotta

LED ZEPPELIN IV

Ormai la band poteva fare tutto!



THE SONG REMAINS THE SAME

Come sopravvivere a un disastro

L'INFERNO DEL VIGORELLI

Una notte di puro terrore

JIMMY PAGE

La massima autorità dei Led Zeppelin?

ROBERT PLANT

Libero di esplorare i confini della musica

CLASSIC ROCK GLORIE N. 03 - BIMESTRALE - **9,90 €**

9 772039 649406 00003

P. I. 02-10-2020 - OTTOBRE/NOVEMBRE